



پنجاه و نهمین اجلاس مجمع تشخیص مصلحت نظام

# المشهد الإنساني في الشعر العربي قبل الإسلام تَمَثُّلٌ وَتَمَثِيلٌ

الدكتور عبدالعزيز محمد جمعة





**المشهد الإنساني في الشعر العربي  
قبل الإسلام  
تمثُّلٌ وتمثِّلٌ**

**الدكتور عبد العزيز محمد جمعة**

**الكويت**

**2013**

راجعه وأشرف على طباعته

ريم محمود معروف

الصف والتنفيذ

قسم الإنتاج في الأمانة العامة للمؤسسة

إخراج وتصميم الغلاف : محمد العلي



جميع الحقوق محفوظة

مؤسسة جائزة أبو البtain للغة العربية

هاتف: 22430514 فاكس: 22455039 (+965)

E-mail kw@albabtainprize.org



## التصدير

على ما في الموت من عبرة وعظة، وعلى ما فيه من مفاجأة، وما فيه من مجهول وعمة، يبقى الموت هو اللازمة الأساسية للحياة، والموت ليس نفيًا للحياة دائمًا، بل هو أحيانًا إعلاء للحياة، وإضفاء مزيد من الضوء على خفاياها .

وإذا كنت قد بدأت حديثي بالموت، فلأن لصاحب هذا الكتاب قصة مع هذا الوافد الذي يغشى بزيارته المفاجئة كل من دبّ على وجه البسيطة.

عرفت هذا الرجل «عبدالعزیز جمعة» منذ أكثر من اثني عشر عامًا عندما التحق بالعمل في مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، وعينَ معاونًا فنيًا للأمين العام للمؤسسة، ولم يكن هذا العمل المحطة الثقافية الأولى في حياته.. فقد عمل قبل ذلك في بعض الصحف الكويتية، كما عمل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت، وأثبت في مختلف أدواره كفاءة وإخلاصًا لا مثيل لهما، وحين حطّ الرحال في مؤسستنا تحمل أعباء كثيرة مجهدة، ولم يصدر عنه نامة تأفف أو تبرم بثقل التكليف بل كان ينهض بما يوكل إليه برحابة صدر وتفانٍ غير معهود، وخلال وجوده في المؤسسة قام بتحقيق وفرة من الأعمال والإشراف على كثير من إصدارات المؤسسة فخرجت من بين يديه في غاية الضبط والإتقان، وأسند إليه الإعداد لكثير من الدورات والملتقيات التي حفل بها تاريخ المؤسسة فأدى ما أسند إليه خير أداء، وكان على الدوام يُقبل على عمله

بصمت ومحبة، ولا يأبه لمحددات الدوام فكثيراً ما تجاوزها، بل كثيراً ما يتابع عمله في بيته، مستغرقاً فيه خلال العطل والإجازات، وكان العمل بالنسبة إليه مقدساً يحس بمتعة في إنجازها، وإبلاغه برّ الأمان، ولا يجد راحته إلا في عناء العمل.

وأعجبتي فيه عصاميته، فقد جاء إلى الكويت في عام ١٩٦٢م وهو في سنّ الفتوة، يبحث عن عمل يؤمن له ضرورات الحياة، ومارس عدداً من الأعمال، ولكنه خلال كفاحه المضي لتوفير احتياجات عائلته، لم ينس الكفاح في ميدان آخر، وهو ميدان العلم، فتابع دراسته الجامعية وهو في خضم العمل ليحصل على إجازة جامعية في الأدب العربي من جامعة بيروت العربية عام ١٩٧٧م، ولم يقنع بذلك بل واصل دراسته، وحصل على رسالة الماجستير، في الآداب عن رسالة قدمها إلى جامعة الجزائر ٢٠٠٥ تحت عنوان «المشهد المائي في الشعر العربي»؛ ثم أنجز عبدالعزيز جمعة رحمه الله رسالة دكتوراه بعنوان «المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي.. تمثّل وتمثيل» وكان قاب قوسين من مناقشة الرسالة في جامعة الجزائر، ولكن القدر لم يتح له هذه الفرصة بهذا الإنجاز الكبير فداهمته الوفاة قبل بضعة أيام من موعد المناقشة، وتقديرًا من جامعة الجزائر ومن رئيسها د. طاهر الحجار لهذا الجهد العلمي المميز فقد قررت وفق نظمها ولوائحها - التي نأمل أن تحتذيها سائر الجامعات العربية - منح الفقيه درجة الدكتوراه في الأدب العربي بعد مناقشتها.

والمؤسسة وهي تقدر تقديرًا عاليًا ما قدمه المرحوم عبدالعزيز جمعة لها من إسهامات علمية، وتقدر أن الفقيه قد أملت به المنية وهو يؤدي واجبًا كلفته به المؤسسة في مدينة النجف في العراق، ووفاء منها لأحد فرسانها الذين سقطوا

في ساحة الواجب قررت طبع هذه الرسالة لكي يستفيد الباحثون العرب من هذا الجهد العلمي المميز، خاصة وقد أكدت لجنة المناقشة أن هذا العمل يمثل بحق إضافة حقيقية للبحث العلمي، وأنه يقدم صورة واضحة للمشهد الإنساني في الشعر العربي قبل الإسلام بما يجعله مستحقاً لأرفع درجة وأسمى تقدير ممكن.

ولكي تكون هذه الرسالة هي الوصية الأخيرة للفقيد، التي تؤكد أن السير في طريق العمل هو السير في طريق الحياة الباقية، وأن الموت يحترم كل من يقدم لمجتمعه إضافة مفيدة ... فسحة أخرى من الحياة، خارج حدود الزمان والمكان.

الرحمة للفقيد والعزاء لأهله وأصحابه وإنا لله وإنا إليه راجعون

**عبدالمعز سعود البابطين**

الكويت ٣ من ربيع الأول ١٤٢٤ هـ

الموافق ١٥ من يناير ٢٠١٣ م

\*\*\*\*\*

هذا الكتاب في أصله أطروحة بعنوان  
«المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي - تمثُّل وتمثيل»

نال عنها المؤلف  
عبدالعزیز محمد جمعة - رحمه الله -

درجة الدكتوراه من جامعة الجزائر تحت إشراف  
الأستاذ الدكتور الطاهر الحجار رئيس الجامعة

ونوقشت الرسالة علناً صباح يوم الثلاثاء ٢٠١٢/١٢/٩م؛ بعد وفاة المؤلف رحمه الله؛  
استاذاً إلى لوائح الجامعة وقوانينها. وقد تشكلت لجنة المناقشة من الأستاذ الدكتور  
الطاهر الحجار، والأستاذ الدكتور عثمان بدري والأستاذة الدكتورة جميلة بوتمجد،  
والأستاذ الدكتور السيد محمد عبدلي، والأستاذ الدكتور محمد مصطفى أبوشوارب.

وقررت لجنة المناقشة أن تمنح الرسالة درجة الدكتوراه بتقدير مشرف جداً مع التهنئة  
والتوصية بطبع الرسالة، وهو أعلى تقدير تمنحه الجامعة.

## الإهداء...

إلى حامي حمى الشعر العربي ولغته وثقافته وهوياته المركبة، المتألفة،  
الأستاذ الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين، حفظه الله ورعاه، أهدي هذا الإنجاز،  
أملًا أن يأخذ موقعه اللائق به، في فضاء الدراسات والأبحاث الأكاديمية المجادة،  
التي تحتج بسلالة الشعر العربي، قديمًا وحديثًا.

والله من وراء قصد السبيل.

عبد العزيز محمد جمعة



## التصور والإشكالية

١-١: إذا كانت مقولة «الشعر ديوان العرب»، أدل على خصوصيات «الذائقة»، الجمالية المرتبطة بالمخيلة الأدبية المتصدرة في فضاء الشعرية العربية، فهي الصق وأؤكد بالشعر العربي الغنائي، التقليدي الذي يتصدره ما تواتر وصفه وتمييزه بـ: «الشعر الجاهلي»، الذي بالرغم من تقادم العهد به، وبالرغم مما كتب عنه، احتجاجاً به أو نقداً له، فإنه ما يزال أبرز وأهم «معالم» الذاكرة الوجدانية والجمالية والاجتماعية والإنسانية المتصدرة في الفضاء الشعري العربي الأخص أو الخاص أو العام أو الأعم.

وبحكم المنشأ والتكوين التراثي الذي تشبعت فيه بالشعر الجاهلي وبخصوصياته الفنية والمعنوية والاجتماعية، والإنسانية، فقد وجدت في نفسي استعداداً ذاتياً وإعداداً (موضوعياً) للمضي قدماً في استكشاف آفاق الحيوية الفنية والمعنوية التي تنتظم هذا الشعر بوصفه كلاً لا يتجزأ، رغم التفاوت في مظاهر التباين الجزئية الملاحظة هنا وهناك في مشهد العام.

ومن معاشتي الوجدانية والذهنية الطويلة بفسفساء الشعر الجاهلي، وتمثلاً لأهم ما كتب عنه من دراسات نقدية عربية حديثة متخصصة فيه، بدالي أن الشعر الجاهلي بأمس الحجة إلى إعادة استكشاف لـ «مجال موضوعاتي»، حيوي، أساس، ينتظم واجهته الفنية والمعنوية ومع ذلك لم يأخذ حظه المقنع في الدرس الأدبي أو النقدي الأكاديمي، ونعني بذلك «موضوعه المشهد الإنساني

في الشعر الجاهلي»، كما تمثلناه وخبرناه في مدونات المصدرية المتواترة مثل «المعلقات السبع» و «المعلقات العشر»، والدواوين أو القصائد الشعرية المحققة لأعلام الشعر الجاهلي.

٢-١: ومن البين أن المجال الأدبي والنقدي الأساس لموضوع «المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي»، هو مجال «الصورة الشعرية» التي لا تنكر أن كثيرًا من الدراسات الأدبية والنقدية حول الشعر الجاهلي قد تناولتها بمستويات متفاوتة الأهمية والجدوى، ولكن ما لاحظناه أن جل تلك الدراسات لم تقنع بإعادة تمثيل الصورة في الشعر الجاهلي، تمثلاً كلياً، حيوياً، يعادل حيويته التخيلية «التمثيلية» أو «التعبيرية»، المنتجة لرؤى شعرائه وتقاليده وأعرافه الفنية والمعنوية والاجتماعية والإنسانية، انطلاقاً من «تضاييف» المجالات الموضوعاتية، الأقرب أو القريبة أو البعيدة أو الأبعد.

وإذا أردنا تأسيس إشكالية لموضوع «المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي: تَمَثُّلٌ وَتَمَثِيلٌ»، لقلنا إن ما كتب عن الشعر الجاهلي من موقع «موسيقى الشعر» أو من موقع «الصورة الشعرية» أو من موقع «القيم المعنوية» لا يمثل إلا النزر اليسير المتناثر، هنا وهناك، حول احتفاء المخيلة الشعرية الجاهلية ببناء «الإطار المشهدي» الكلي، المفتوح، الذي تتأسس داخله، وتتوالد بموجبه شتى أنماط ومستويات ووظائف الصور الشعرية، التي تتنظمها «ثيمات»، جزئية، مؤلفة أو مختلفة، تتناثر هنا وهناك في هيكل القصيدة أو القصائد الجاهلية، ولكنها جميعاً مدرجة في مشهد كلي، حيوي، مركب للحياة الإنسانية التي يضطرب بها فضاء المجتمع الجاهلي المفتوح على الطبيعة الطبيعية أو الكونية وعلى الكائنات والأشياء والوظائف والقيم والمعاني التي يزخر بها الواقع الاجتماعي، في إطار ما هو كائن ومتعين بالفعل، أو في إطار علاقات الاحتمال المتراثية في ما وراء ظاهر اللفظ الشعرية، عبر خصائص فنية كثيرة محيلة على بعضها البعض، من بينها - على



سبيل المثال لا الحصر - علاقات «الإيعاء» والعلاقات «الرامزة» أو «المرزمة»، وإن لم تكن «رمزية» بالمعنى المدرسي، وعلاقات «المشكلة» وعلاقات «الإضمار» و «التضمين» و «التضمن» و «التجسيد» و «التجسيم» و «التشخيص»، وعلاقات «تراسل الحواس»، من موقع استثارة مجال «الإدراك البصري» مباشرة أو تحويل العناصر والمكونات المرتبطة به على المدركات الحسية الأخرى، كالسمع واللمس والذوق والشم، أو - أحياناً كثيرة - توشيح المشهد الشعري المؤطر، تأطيراً حسيّاً بصريّاً أو «متراسلاً» بقيم ودلالات معنوية شفافة تنظمها جميعاً، وبمستويات متفاوتة لدى الشعراء الجاهلين، «رؤية للعالم»، تتمثل في مشهد الاحتفال بغنوفان الحياة المادية والمعنوية الماثلة في فضاء الشعر الجاهلي، ليس لأنها كذلك في الواقع العميق، المتعين للمجتمع الجاهلي، وإنما من موقع الاحتكام إلى سلطة الإرادة الإنسانية التي تبدو وكأنها تتحدى الشهور المتجذر بالموت والفناء والمحو، الذي يتهدد الوجود الإنساني ويحوّله إلى بقايا ظلل دارس وزمير عظام نخرة.

٣-١: وقد ازدادت رغبتني إصراراً على البحث المستكشف لأفاق موضوع «المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي»، على نحو ما أجمعت، بعد نتائج الدراسة التي أنجزتها بعنوان: «المشهد المائي في الشعر الجاهلي: نماذج منتخبة»، والتي حصلت بها على رسالة الماجستير، بتاريخ ٢٢/٥/٢٠٠٥، فمن خلال هذه الدراسة ومن خلال ما راققتها أو تلاها من أصداء، تبين أن من أخص خصائص التصوير الفني في الشعر الجاهلي، انفتاح «مادة قوله» وكيفيات القول فيها أو عنها، على الفضاء المكاني «المزمن» أو الزمني «الممكن»، من منصة الحياة الإنسانية الممتدة والمتنوعة بامتداد وتنوع مشهد المدى ومشمولاته المتناثرة في عالم الصحراء المترامية الفراغ، التي بقدر ما ترهب الشاعر - ومن ثمة الإنسان - الجاهلي، وتتوعده، فإنها في الآن نفسه تبدو عنوان كيانه الاجتماعي «الجمعي»، وماوى كينونته الوجودية في العالم، مما يعزز فيه إرادة الاحتفال بالحياة والتعلق الطفولي «الشبق» بها، حتى ولو كان ذلك في مجال الموت أو ما هو في حكمه.

ولذلك لم تحل الأعراف الاجتماعية أو الثقافية أو الحضارية الأيسر، لكل الشعراء الجاهليين دون «تمثلهم» و «تعبيرهم» لـ، و «عن» «تواصلهم» الإنساني مع نواتهم الاجتماعية التي يحيطون بها أو تحوطهم، كما لم يمنهم ما يقال عن فقر حياتهم الثقافية والحضارية وعن رتابة ونمطية وتأثر علاقاتهم الاجتماعية والإنسانية خارج سلطة خطاب القبيلة، دون «التواصل» - إلى حد التزاوت التلقائي أحياناً كثيرة - مع شتى المظاهر والظواهر والكائنات والأشياء والقيم والوظائف الطبيعية أو الكونية أو الأسطورية التي يجلها الصمت المطبق في عالم الصحراء، ويوح بها المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي.

## ٢ - خطة الموضوع

١-٢: من المعلوم أن أي تصور نظري لاستشراف إنجاز أي دراسة علمية، أكاديمية جادة، يبدو أكثر وضوحاً وإقناعاً وأصالاً على مستوى الخطة الهيكلية التي تنتظم مساره، على نحو يجمع بين التماسك والتكامل في المجالات المفصلية الكبرى الأساس وبين المسارب ذات القابلية للتفريع الجزئي، الداخلي، في التفاصيل كلما اقتضى الأمر ذلك.

وفي هذا الإطار قمنا بإعداد خطة مبدئية، توخينا فيها تحقيق التماسك المنهجي والانسجام العلمي والتكامل المعرفي، وفق تماهب أو تلازم السؤال المركب الذي ارتضيناه مفتاحاً لاستكشاف آفاق موضوع البحث: «المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي»، وهو ماذا وكيف؟

٢-٢: وفي هذا الإطار جاءت الخطة المعتمدة، كمفاصل أساس، على النحو الآتي:

التصور والإشكالية.

مقدمة.

وتتكون من العناصر التأسيسية المجملة الأساس وهي:

- تحديد علاقات الائتلاف والاختلاف بين «المشهد» و «الصورة» في الشعر الجاهلي.
- مؤشرات «المشهد» الإنساني في الشعر الجاهلي.
- موقع الموضوع في الدراسات الأدبية والنقدية العربية المتصدرة.
- المدونات الشعرية الأساس للدراسة.
- المدخل أو المداخل النقدية الأكثر استثماراً في الدراسة.
- آفاق الدراسة.

الفصل الأول: المشهد الإنساني لموضوعة الرجل في الشعر الجاهلي.

الفصل الثاني: المشهد الإنساني لموضوعة المرأة في الشعر الجاهلي .

الفصل الثالث: المشهد الإنساني لموضوعة الحرية في الشعر الجاهلي: ظاهرة الصعاليك نموذجاً .

الفصل الرابع: المشهد الإنساني وعلاقته بالأساطير والخرافات في الشعر الجاهلي.

الفصل الخامس: المشهد الإنساني لموضوعة الطلل في الشعر الجاهلي .

الخاتمة: النتائج والاقتراحات، ثم قائمة مفصلة بالمصادر والمراجع المعتمدة في الدراسة، وتوجنا الدراسة بملاحق شعرية مصنفة، تصنيفاً موضوعاتياً، قصد تعميق وعي المتلقي لهذه الدراسة من جهة، وتوفير مادة شعرية غزيرة ومتنوعة لمن يريد أن يلج المجال.

### ٣- المنهج النقدي المستثمر في الدراسة

يتضح من موضوع الدراسة ومن الهيكل الأرجح الذي أوردنا قسماته الأبرز في الخطة السابقة، أن موضوع الدراسة من النوع المركب، المتعابر، الذي يجمع - في

آن واحد - بين «مادة القول» أو موضوعة «القول» وبين «كيفية القول» المؤسسة على مفهوم «المشهد»، ما جعلنا - في الواقع - نتساءل كثيراً عن المنهج النقدي الأولي والأنسب الذي يمكن أن يفيد البحث، فائدة كلية، دون الانغلاق عليه، وبعد نقاش موسع مع المشرف تبين أنه بالإمكان الاعتماد على أكثر من منهج نقدي، أبرزها .

«النقد الموضوعاتي» على اعتبار أن مجالات الدراسة الأساس أو المتفرعة منها تبدو أكثر ارتباطاً بـ «الموضوعاتية».

«النقد النصي» في صوره التي تتحو منحى «أسلوبياً»، يصلها مباشرة بـ «الأسلوبية» على اعتبار أن مفهوم «المشهد» وكيفية تحقه في الشعر الجاهلي ينطلق من مفاهيم ومصطلحات وأنماط ومستويات آليات «الصورة الشعرية» بمفهومها الحيوي المفتوح الذي ينفذ إلى البصيرة عبر آلة البصر أو ما هو في حكمها في آلات الإدراك الحسية الأخرى .

وإلى ذلك فقد استضاعت الدراسة بمداخل نقدية متعابرة فيما بينها، مثل «النقد الاجتماعي» و«النقد النفسي» و«النقد الثقافي» ونظرية القراءة» كلما اقتضت النصوص الشعرية محل العناية ذلك .

وهي كل الأحوال، فإن المنهج - أيّاً كان - ليس إلا وسيلة معرفية ومنهجية تساعد على إثراء وتعميق الوعي بالنصوص الشعرية الجاهلية، في إطار الموضوع الذي أطرنه بها وهو: «المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي: تمثل وتمثيل» .

ويسعدني أن أقدم جزيل الشكر وشعوري بالعرفان للأستاذ الدكتور الطاهر حجار الذي أشرف على هذه الرسالة، والشكر موصول للأستاذ الدكتور عثمان بدري الذي تابع جميع مراحل هذه الدراسة. وبالله التوفيق وله الحمد من قبل ومن بعد .

## مقدمة

لا يزال الشعر الجاهلي أو شعر العرب ما قبل الإسلام منبعاً ثراً لدراسات وأبحاث في مجالات كثيرة، وقد شجعني على ذلك أستاذي الدكتور الطاهر حجار رئيس جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، وأستاذي الدكتور عثمان بدري، وقدما لي كل أشكال العون فجزاهما الله خيراً .

وقد بدأت الخطوة الأولى في هذا الطريق برسالة الماجستير وعنوانها «المشهد المائي في الشعر الجاهلي - نماذج منتخبة» في الجامعة نفسها، وها أنا متوكلاً على الله أقدمت بمشورتهما ودعمهما على تقديم هذه الدراسة بعنوان: «المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي - تمثّل وتمثيلٌ»، ومما شجعني على ذلك قلة الدراسات عن الشعر الجاهلي في جوانب عديدة مقارنةً بحجمه وأهميته في استنباط مناحي الحياة والفكر العربيين اللذين سادا العصر الجاهلي، فضلاً عن سعة أغراضه وتقرعها .

ولم يكن الشعر العربي في العصر الجاهلي بمعزلٍ عن تأثيرات الجوار في منحاء الفكري، فكان لكبار الشعراء حراكٌ في المحيط المجاور للجزيرة العربية، ومنهم امرؤ القيس وصاحبه عمرو بن قميئة وطرفة وعمرو بن عدي والأعشى والنابغة وحسان بن ثابت وغيرهم؛ فاثروا وتأثروا وسجلوا ذلك في إبداعهم الشعري.

لقد عنيت دراسات كثيرة بالصورة في الشعر العربي في العصر الجاهلي وغيره من العصور، ولكنها صورٌ منفردة لا تمتد لتشكّل مشهداً متكامل العناصر، فالصورة جزءٌ من المشهد الذي يتكون من صورٍ عديدةٍ متتالية كما هو الحال في المشاهد المسرحية والسينمائية؛ أما الدراسات عن المشهد بشكله الفني المتكامل فهي نادرة في حدود ما نعلم .

يُعنى المشهد الإنساني بالرجل والمرأة ونماذج من الحياة التي أقدموا عليها مختارين أو مكهرين؛ وقد لاحظت كفيّري قلة الدراسات في هذه الجوانب مقارنةً بحجم الشعر الجاهلي وأهميته، فاطلمت على مراجع الأستاذ الدكتور أحمد الحوفي (الحياة العربية من الشعر الجاهلي) و (المرأة في الشعر الجاهلي) وموسوعة الأستاذ الدكتور جواد علي (المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام) و (الأغاني) للأصفهاني و (الحيوان) للجاحظ و (مروج الذهب) للمسعودي و (الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي) للدكتور يوسف خليف، و (بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب) للألوسي، و (موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها) للدكتور محمد عجينة، وكان الاعتماد الأساس على مجموعة كبيرة من دواوين شعراء العصر الجاهلي ومنهم امرؤ القيس وطرفة وزهير ولبيد وعنترة بن شداد وعروة بن الورد والشنفرى وتابط شرّاً وحاتم الطائي والمثقب العبدى وغيرهم؛ كما استعنت بكتب المختارات الشعرية وفي مقدمتها الحماسة الكبرى والحماسة الصغرى لأبي تمام، والمفضليات والأصمعيات وديوان الهذليين وشرح أشعار الهذليين للسكري وشعراء النصرانية للأب لويس شيخو ومجاميع المعلقات السبع والعشر .

لقد جاء اختيار عنوان (المشهد الإنساني في الشعر الجاهلي - تمثّل وتمثيل) موضوعاً لهذه الرسالة لعددٍ من الاعتبارات أهمها:

أولاً: سمو مكانة شعر العصر الجاهلي بين عصور الشعر العربي كافة، وغنى إمكاناته الدراسية وعدم سبر أغواره الفكرية وجوانبه الجمالية والأسطورية بما يتناسب وأهميته وريادته وتأسيسه للشعر العربي في سائر العصور الأدبية .

ثانياً: استكمال ما بدأته من دراسة المشهد في رسالة الماجستير المعنونة (المشهد المائي في الشعر الجاهلي - نماذج منتخبة)، والانتقال إلى دراسة مشاهد أخرى من شعر هذا العصر الرائد والثري بإنتاجه الشعري الخصب وأفاقه الواعدة.

ثالثاً: نفاسة العناصر التي يتطرق إليها موضوع الدراسة وأهميتها، والتي تتمثل بدءاً بالإنسان رجلاً وامرأة، وما يتعلق بحياته من مظاهرٍ وقيم كالحرية (ظاهرة الصماليك نموذجاً)، وما يتصل بتلك الحياة من ظواهر بارزة كالظلال في مقدمات القصائد، أو خفية كالإشارات والمشاهد الأسطورية في ثنايا الشعر الجاهلي .

وقد جاءت الدراسة بعد المقدمة في فصولٍ خمسة، كان الفصل الأول منها بعنوان (المشهد الإنساني لموضوعة الرجل في الشعر الجاهلي)، وقد عمدت فيه لاختيار أهم المشاهد التي كان يُعنى بها الرجل في العصر الجاهلي، وهي على الترتيب مشاهد الحرب والكرم والشراب.

ولم يكن قصر الحديث في هذا الفصل على هذه القيم الكبرى الثلاث المعدودة عند الرجل في العصر الجاهلي، يعني أنها الصفات أو القيم القارئة فحسب عنده وعند مجتمعه القبلي، بل كانت هناك كثيرٌ من القيم التي كان يمتثلها الجاهلي ومنها: الوفاء والإيثار وحماية الجار والضعيف والنساء، ونجدة المستجير والنخوة والشجاعة والبطولة والحمية والصبر وما إلى ذلك. وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن الجاهلي كان منزهاً عن النقائص والصفات السيئة أو غير المرغوبة، ولكن ليس هنا مجال الحديث عنها .

فمن ناحية مشهد الحرب والغزوات، كانت ظروف البيئة الصحراوية القاهرة من أهم أسباب تواتر هذا المشهد، وما نشأ عن تلك البيئة من معاناة لساكنتها، وكان من أهم الأسباب الأخرى لنشوء هذه الظاهرة، التعصب للقبيلة وصرامة النظم والأعراف القبلية من مظالم اجتماعية واقتصادية طالت بعض الطبقات، وقد فرض مجمل هذه الظروف وغيرها من الأسباب، كتناحر القبائل على موارد الكلا والماء، فتتج عنه كثرة الحروب والمنازعات، والغارات التي كانت في كثير من الأحيان لمجرد النهب والسلب والحصول على الفنائم، وعادات الأخذ بالثأر، وغيرها من الأسباب؛ مما زعزع الاستقرار والأمن للرجل وعائلته ومن ثم قبيلته وخلق حياة غي مستقرة للجميع، ويسبب هذه الظروف، اتقن معظم الرجال طرائق الحرب وفنونها، واقتنوا لذلك العدد الحربية كالفرس والسيف والرمح والسهام والدروع كل قدر استطاعته، وفي حالة توسع الغزو التقليدي وتحوله إلى حرب على نطاق القبيلة، كان الكرّ والفرّ والمباغلة، وسلوك طرق الحرب النفسية والاستعانة بالنساء والأولاد أحياناً لمنع من يجبن منهم من الهرب؛ من أساليبهم المعمول بها، ورأينا تجاوب الشاعر الجاهلي مع هذه الأوضاع نصيراً لقبيلته وأحلافها، وقد بالغ كثير من شعرائهم الفرسان كمنترة وغيره في إنصاف خصومهم لجعل نصرهم على الخصوم نصراً ذا معنى.

وأدرك رجال كثيرون منهم مخاطر الحرب وويلاتها، فدعوا - وبخاصة الشمراء - إلى وقفها والتفكير منها، وتبيين نتائجها الوخيمة؛ وسعى بعض الوجهاء إلى دفع ديّات قتلى الحروب من مالهم لإبرام الصلح بين المتخاصمين ووقف نزع الدماء.

وقد اهتمت الدراسة في هذا الفصل بقيمة أخرى قدسها الرجل العربي الجاهلي هي قيمة الكرم، وقد برز عند من الأجواد في ذلك العصر من أشهرهم



الشاعر الفارس حاتم الطائي، وكان العرب يفرحون بالضيف ويبالفون في إكرامه والاحتفاء به، ولا يكتفون بتقديم أطيب ما عندهم، بل إنهم كانوا يعدّون الموائسة والحديث مع الضيوف من تمام الكرم، وكانوا في سبيل ذلك يبذلون جلّ أموالهم، وينحرون الكثير من إبلهم إكراماً للضيوف، وكان كرمهم الأهم الذي يتفاخرون به وقت الشتاء واشتداد البرد، فيلبون الميسر ويشبّون النار في أعالي الجبال وأمام بيوتهم لهداية الضيف، ويبرزون قدورهم للضيف وللمحتاج، ويبادرون إلى الكرم بكلّ معانيه وطرائقه، طلباً لحسن الصيت في الحياة وبعد الموت؛ لأنهم يفترقون إلى عقيدة دينية لها شريعة يسرون على منهاجها.

وكان المشهد الأخير في موضوعه الرجل في الشعر الجاهلي هو المشهد الخمري، فقد أولع الرجل الجاهلي بالخمرة في الحواضر والبوادي، واهتخر بمعاقرتها وبذل الأموال في سبيلها، لتزجية أوقات الفراغ الطويل والمل في حياته، وتوليد خيالات سارّة ويمث الجراءة في قلبه لاتخاذ المواقف في حالة السلم، وفي زمن الحرب لتوليد الحماسة والشجاعة والحمية، ويسبب افتقار الغالبية العظمى من الجاهليين للعقيدة الدينية، وبالتالي فقر الحياة الروحية بل وفقدانها، تلبّسهم الخوف من الموت، وأقلقتهم مجهوليّة المال في الحياة الأخرى، فاستهانوا بالحياة لكثرة حروبهم وتوقعهم الفجائع في أنفسهم وأحبائهم في كلّ لحظة، ففرغوا إلى الشراب يدمنون ويتفنّون فيه، وعدّوا معاقرته من الأعمال التي تعود عليهم بالثناء والفخر والاعتزاز والصيت الحسن بل وخلود الذكر. ففتحت لها الحانات ومُعِن لها السُّقاة من رجال وقيان، وعاقرها الغني والفقير، وأقيمت لها جلسات الشرب، وبذل القادرون الكثير من أموالهم لإقامة هذه المجالس، وحشدوا لها الأصدقاء والندامى، فشريوا على غناء القيان ونحر الجزر .

أما الفصل الثاني من هذه الدراسة فكان بعنوان (المشهد الإنساني لموضوعه المرأة في الشعر الجاهلي)، حيث كانت حياة المرأة في ذلك العصر واقعة بين

نقيضين، فهي بين علو المكانة حتى صار منها الملكات كبلقيس والزياء، وكثير من النساء ذوات المقامات الرهيمة والمكانات المقدرة، وبين تدني القيمة لدرجة الواد بسبب الفقر والغيرة؛ وكانت عرضةً للمسي في حالات كثيرة، وكانت المسيبة تُكره على ممارسة الأعمال التي تأنف الحرّة من القيام بها، وكانت تسترقُّ هُتُباع وتُسترقى في سوق الرقيق، ومنهنّ من كان العرب يكرمونها ويجعلونها ضمن نسائهم أحياناً، وغالباً لم يتجاهل السّابون مكانة المرأة المسيبة في قومها وحسبها ونسبها، وربما يتزوَّجونها فتكون أمّاً لأبنائهم فتعتق آنذاك، ورأينا أن أغلبية القبائل، وإن مارست السّبي في غاراتها، إلا أنها لم تمارس جنابة الواد بشكلٍ واسع، بدليل حبّ الشعراء بل والرجال عامة للمرأة وفخارهم بها، وكان بعضهم يفندي البنات المراد وأدهن. ويخالف الواد والسبي، كانت مكانة المرأة تتعرض لصوّر سلبية أخرى، منها عدم توريثهن كالرجال، ومنعهنّ من حضور مجالس شورى الجاهلية، وكان يقع عليهنّ زواج الشغار والتزويج بالجبر والإكراه أحياناً، وكانت كثرة الضرائر حسب إرادة الزوج ومكانته الاجتماعية والمالية .

ومقابل ما كانت تتعرض له المرأة في العصر الجاهلي من مهانةٍ وعسفٍ وصل حدّ الواد والسبي، بقيت ذات مكانةٍ عالية، وحفظتها نخوة العرب في ذلك العصر- كغيره من العصور -، وبخاصّة الحرائر، ووضعتها في مكانةٍ عاليةٍ ومقدّرةٍ في قبيلتها وعند أبيها وزوجها، فكانت تزاوّل الكثير من شؤون الحياة مع الرجل في التجارة على سبيل المثال، وكان لأكثر النساء في الجاهلية حق الاختيار في الزواج والطلاق، فقد وُضعت العصمة في يد عدد من النساء الجاهليات، وكُنّ يتبعن المقاتلين في الحروب تحميساً لهم وإثارةً لنفوسهم، ويسقينهم ويدوين جراحهم ويلفن خيولهم .

وقد وصل عددٌ من النساء سدةً الملك وأطيعت من قبل الرجال، مثل بلقيس ملكة اليمن والزياء ملكة تدمر، ومنهنّ كثيرٌ من الشواعر المؤثرات في الإبداع

كالخنساء، ومنهن شديديات الإباء مثل ليلى بنت مهلهل والدة سيّد قومه تغلب الشاعر والفارس عمرو بن كلثوم، وكان الجاهليون يحترمون المرأة في الأغلب احترام القويّ للضعيف، ويجدون فيها العون على شؤون الحياة، ويمتدّون بمخاطبتها في أشعارهم حتى أن بعضهم قد استهلّ قصيدته بها والتفزل فيها في مطالع هذه القصائد، ومنهم فحول الشعراء من أصحاب المملقات؛ وبعضهم يشركها معه في كرمه، أو يشهداها على شجاعته؛ كما كانت تشارك في الحرب والسلام بطريقة أو بأخرى. وكانت النساء في الجاهلية تجير وتحمي من تجير، ويسمونها (الواهية)، وكان الرجال يقدّمون أرواحهم رخيصة في الدفاع عن نساءهم وقت الغزو والغارات والحروب .

لقد عرضنا في هذا الفصل المرأة الجاهلية في خمسة مشاهد هي: المشهد الجمالي للمرأة، ومشهد المرأة الطاعنة ومشهد المرأة العاذلة ومشهد المرأة الأسطورية ومشهد المرأة القينة. ففي ما يتصل بالمشهد الجمالي للمرأة تقنى الشعراء الجاهليون بجمالها في صور كثيرة، فبنوا مشاهد جمالية رائعة بأوصافها الجسدية المثالية غالباً، وخاصة في شايا المشهد الغزليّ ومشهد المرأة الراحلة أو الطاعنة أو القينة في الشعر الجاهلي، بينما لم تحظ المرأة العاذلة في مشهدها بوصفٍ جماليّ ذي بال.

وقد صور الشاعر الجاهلي محبوبته في صورة المرأة المثال، أو «المرأة الأيقونة»، التي اتصفت بكل الصفات الأنثوية المتحركة في وجدان الإنسان العربي وخياله.

وتراوحت عناصر المشهد الجماليّ للمرأة لدى الشعراء الجاهليين، بين وصف العيون والجيد والثغر والأسنان والريق والشعر والصدر والبطن والقُدّ والخصر والساقين والأرداف، واستعار لها الشاعر أجمل صفات الطياء والمها والورود والرياحين والرياض، وزيّنها بأغلى الجواهر، وطيّبها بأفخر أنواع الطيب

وأغلاها، ورفع جمالها إلى أعلى المراتب، بل جعل منها هي كثير من الأحايين امرأة/ أسطورة، ووصفها بأنها دُرَّة زهراء، وأسنانها كاللؤلؤ وثغرها كأس مدام حُفَّ بالدرر، وتترئين بمقود اللؤلؤ والزبرجد والياقوت، وشبهها بدمية من مرمرٍ أو رخام.

وكان الغزل هو المدخل الطبيعيُّ للتقنيِّ بالأوصاف الجمالية للمرأة، لأنه لغة العاطفة التي صوَّروا من خلالها أشواقهم وإحساساتهم نحوها وما يلقون منها من وصالٍ أو هجر، وسعادةٍ وشقاء. ولما كانت المرأة هي موضوع الغزل، فإن أول ما لفت نظر الشعراء جمالها الخارجي، أما وصف المحاسن الخُلقيَّة والنفسية وتصوير عواطف المرأة، فجاءت في مرتبةٍ متأخرةٍ من وصف الأعضاء.

وقد شكَّل المشهد الوجدانيُّ في النصِّ الجاهليِّ رؤيةً إنسانيةً بعيدة الأغوار، لا تقف عند حدود الشكل، وإنما تتخطاه وتتجاوزُه إلى البنية النفسية للشاعر، وللموصوف في آنٍ واحد، فوصف الشاعر الجاهليُّ محبوبته الطاعنة مع أترابها، لأن المرأة كانت لا ترتحل منفردة وإنما ترتحل مع جملة ظمائن، وكان يشبههن بالسفين ويعدائث الدوم والنخيل. ويمرُّ عن ألم الفراق واليأس من لقاء جديد، لذلك كان يمعن في إعطاء تفاصيل أوصافٍ جماليةٍ عليها لها، ووصف ركبها مع الظمائن الأخريات .

أما المشهد العذلي فقد حفل الشعر الجاهلي به، وكانت المرأة هي العاذل على الأغلب، وفي نصوص قليلة، يكون العاذل رجلاً، وفي الوقت الذي يُرَّخَّم فيه الشاعر العاذلة الأنثى بحذف تاء التانيث، نجده يشبها للعاذل الرجل، ولعل الشاعر يرتبط بالعاذلة ارتباطاً قوياً أو أنه يتلقَّى عذلتها أيسر مما يتلقاه من الرجل، لذلك رأينا الرجل يُخاطَب ب (عذَّالة) ربما من باب التحقير أو التصغير، بينما نرى المرأة تُخاطَب ترخيماً ونداءً ب (عاذَل) .

وقد شكَّل العذل واللوم ما يمكن أن نسَمِّيه صراعاً جدلياً بين الشاعر الجاهليِّ والمرأة، عاكساً بصورةٍ أخرى الجدل بين الشاعر وصوته المضمر، أو بينه وبين (الأنثى)

الأعلى لذاته أو (الأنا) الأسفل، سواء أكان هذا الجدل مُتَخَيَّلًا أم واقعياً، وفي كل الأحوال، فإنَّ ظاهرة العاذلة تعكس معاناة واقعية للشاعر، ذات أبعاد وجودية تكاد تشفُّ بما وراءها من ظواهر برغم خفائها وضبابيَّتها، ولكنها كما يبدو حُفرت في الذاكرة الجمعيَّة، كما حُفرت في ذاكرة الشاعر بخلفيَّة من الأسطورة الخفيَّة المتوارثة. وفضلاً عن أن العاذلة لم تتمتع بأيَّة صفات جماليَّة من قِبَل الشاعر، فقد تعرَّضت للزجر والنهي والتهكُّم بل والعصيان التام من المعذِّل أو الملوِّم؛ لأنه يرى فلسفة تقتضي أن يبادر منيَّته ويستبقها بإتفاق كلِّ ما تملكه يده، طلباً لحسن الصُّيت في الحياة وخلود الذكر بعد الموت. وكان المعذِّل يتلقَّى العذل على الإفراط في الكرم والشرب والمخاطرة، وأحياناً على العكس، يتلقاه على البخل والقعود عن الكسب والإحجام عن المخاطرة والإقدام .

وعرضنا في مشهد المرأة الدرة من خلال قسم من جيمية الشاعر أبي ذؤيب الهذلي، ورأيتُ الشاعر المسيب بن علس، ورأينا كيف عرض الشعراء الجاهليون لما تتحلَّى به المرأة وبخاصةً محبوباتهم من جواهر، وعدُّوا المرأة جوهرةً تتقلَّد جوهرة، فمحبوبة الشاعر وغيرها من حسان النساء المنعمات، يلبسن الذهب المتوقِّد كالشُّهاب على النُّحور، ويلوح على الترائب كلون العاج غير المفضَّن، ويتحلَّين بسموط المرجان والياقوت المفضَّل بالشَّذر والجزع اليماني، ويظاهرن سمطي لؤلؤ وزبرجد، وهنَّ كذُمِيَّة من لؤلؤ صُوِّرت في عاج، أو كذُمى المرمر المطلي بالذهب أو كذُمى العاج في المحارِب.

أما المرأة في مشهدها الأسطوري ومن خلال التمثيل لذلك بجيمية أبي ذؤيب الهذلي في أمِّ عمر كمثال، فقد وُصفت هذه المرأة من خلال عددٍ من المشاهد المتتابعة هي: مشهد سقيا أمِّ عمر، أو مشهد المرأة الأسطورة/ صانعة/ ربةً المطر، ومشهد المرأة/ الدرة، ومشهد المرأة/ الطيب، ومشهد المرأة الثكلي/ الطيبة، وأخيراً

مشهد المرأة المفارقة، وقد أسقط على هذا المشهد مشهداً آخر هو رثاء صديقه الراحل. وكان تتأبّع هذه المشاهد الإنسانية هي وصف امرأة واحدة يشي بأهميتها وعلوّ مقامها، لتبلغ مستوى الأسطورة الكونية إن لم تكن هي الأسطورة نفسها.

وكانت القينة هي المشهد الأخير في هذا الفصل، سواء أكانت عربية جاءت من غمار الغزوات والحروب فاستُرقت، أم كانت من أصول أجنبية عن الجزيرة العربية، رومية أو فارسية أو حبشية؛ وعرضنا لصنعتها الرئيسية وهي الخدمة والفناء في الحانات وبيوت عليّة القوم وقصورهم، كما عرضنا بإيجاز لتأثيرات هذه الأعراق، والديانات كالمسيحية واليهودية، على الشعر والفناء العربيين.

وكان الفصل الثالث بعنوان (المشهد الإنساني لموضوعة الحرية في الشعر الجاهلي: ظاهرة الصعاليك نموذجاً)، وقد عرضت الدراسة لمعنى الصعلكة وأسباب بروز هذه ظاهرة الصعاليك بدءاً من العصر الجاهلي، حيث كانت الصعلكة نتاجاً للمهانة الاجتماعية والتفرقة الطبقية والتباين الاقتصادي الكبير بين الطبقات ورؤاً عليها، مما دفع المهانين والمظلومين إلى نوع من أنواع العصيان، بدأ بالمطالب السلمية، ثم تطوّر تحت وطأة الظروف وضغطها إلى تمرّد مسلّح، عُرف بحركة الصعاليك، الذين احترقوا الغزو وقطع طرق القوافل التجارية بهدف الأخذ من أموال الأغنياء عنوة، وتوزيعها على المدممين والفقراء، فطردتهم قبائلهم وخلعتهم، مما زاد من نقيمتهم وجعلهم يعيشون حياةً ثوريةً ويمتلئون حريهم على الفقر والظلم والاضطهاد.

وتعود ظاهرة الصعلكة في سبب أساسي من أسبابها، إلى البيئة الجغرافية التي سيطرت على المجتمع العربيّ الجاهلي، والتي سُمّيت (ظاهرة التضاد الجغرافي)، وكان نظام القبيلة نفسه من أهم أسباب نشأة هذه الظاهرة، حيث آمنت كل قبيلة بوحدةها الاجتماعية ويكرم جنسها، واندفعت بحماسة وقوة للحفاظ على نقائها إن جاز التعبير، فرفضت في صفوفها أبناء السود والحبيثات، والخلفاء والشذاذ الذين لا يقيمون وزناً للأعراف القبلية، فنشأت لتلك الأسباب طائفة ضمت في صفوفها: الخلفاء والشذاذ والجناة والغريبان (السود) وبعض الرقيق والأسرى من

شتى القبائل، فتمردوا واجتمعوا في عصاباتٍ من (صعاليك العرب)، رائدهم الكفر بالمعصية القبلية والإيمان (بالصعلكة) كمنزَع ومذهب، وشَدُّوا عن كلِّ أعراف قبائلهم باستثناء الاعتماد على القوة في سبيل التمسُّك بأهداب الحياة، وهو أمرٌ لا ترتضيه القبيلة كعملٍ فرديٍّ وتؤمن به كعملٍ جماعيٍّ فقط.

وقد تزعم هذه الحركة عروة بن الورد، وكانت «فلسفته ومبادئه» «دستوراً» وضع المبادئ التي شكَّلت الأبعاد العامة لها، وحدَّدت مسلك الصعاليك المفتمين إليها، وتُختصر في توزيع (الأنا) على (نحن) و «تقسيم الجسم الواحد» في «جسوم كثيرة».

والحقيقة أنَّ موقف المجتمع العربيِّ من الفقر هو الذي أعطى الصعلكة تلك الدلالة السلبية، منذ بروزها، وهذا الموقف لم يتغير كثيراً، فلا يزال الموقف ذاته من الفقر ماثلاً في واقعنا بشكلٍ أو بآخر حتى الآن.

وعرضت الدراسة لما كان يتحلَّى به معظم الصعاليك من صفاتٍ أساسيةٍ متشابهةٍ ومتقاربةٍ، كالشجاعة والإقدام والفروسية، فهم يحدِّدون هذه الصفات العامة للصعلوك بكثيرٍ من الفخر والاعتزاز، وبدقةٍ وصرامةٍ، بينما يحتقرون الصعلوك الخامل الكسول الذي يؤثر الراحة. أما أشعارهم فكانت مثلاً صادقاً في لفظها ومعناها لشمر الفطرة القديم، منطبعةً بطابع الصحراء، تصدر بمفويةٍ دون اهتمام أو تزيين أو تأنُّق، بل جاءت غريبةً خشنةً متلاحقةً وسريعةً كسرعة حياتهم، فكان شعرهم مرآةً صادقةً لقساوة حياتهم، وصلباً كصلابة أيامهم، جسداً فيه نظرتهم ورؤيتهم للحياة والحرية، ويئنون فيه شروط صعلكتهم وحركتهم ومنزعمهم وصفاتهم، وحملوا شعرهم بأبعادٍ سياسيةٍ وفكريةٍ تكشف عن وعيٍ مبكرٍ لدى الإنسان الجاهليِّ بأهمية الحرية والعدالة والمساواة، وتبذر بذوراً أوليةً للنقد السياسي، كما مثل شعرهم صوتاً أولياًً للانتفاضة على السلطة القَبَلِيَّة ولاحقاً على السلطة السياسية، وخلا شعرهم من الفزل، وأكثروا فيه من مخاطبة زوجاتهم، وتميز شعرهم بوحدة الموضوع، ومثَّل صدئ لواقع أعمالهم ونفسياتهم، وخلا

معظمه من القصائد الطويلة باستثناءات نادرة، واستعاضوا عن ذلك بالمقطعات، وهو ما يتناسب مع الظروف البيئية المحيطة بهم ومع ظروفهم النفسية والبيئية وافتقارهم للاستقرار.

وعلى قلة ما وصلنا شعر الصعاليك النسيئة، فقد تناول موضوعات من صميم حياتهم مثل: أحاديث المغامرات والتشرد والفرار والصمود، وسرعة العدو والغزوات على الخيل، والحديث عن الرهاق، وشعر المراقب والتوعد والتهديد ووصف الأسلحة؛ كما تناول كثيرًا من الآراء الاجتماعية والاقتصادية، وتميز شعرهم بالعديد من الظواهر الفنية. لقد شكّل الصعاليك من خلال حركتهم وسلوكهم وأشعارهم، مشهداً إنسانياً لموضوع الحرية في الشعر الجاهلي وفي الحياة الجاهلية، وقد عرضنا لهذا المشهد من خلال تحليل عددٍ من قصائدهم كان أشهرها «لامية العرب» للشنفرى الأزدي.

أما الفصل الرابع فكان بمنوان (مشهد علاقة الإنسان بالأساطير والخرافات في الشعر الجاهلي)، حيث بينت الدراسة أن الشعر العربي قبل الإسلام لم يكن شديد الانغلاق على بيئته تمامًا، وإنما كان يتأثر بما حوله من الحضارات المجاورة ويؤثر فيها، وأنه بذلك قد استمدّ بشكلٍ أو بآخر من المفاهيم الأسطورية والدينية من حضارات ومعتقدات الشعوب المجاورة كالروم والفرس وحتى الإغريق والأحباش، وبين ذلك أن الأسطورة ليست من الكلمات المستعداة في اللغة العربية، بل هي كلمة قديمة وردت في أكثر من سورة من سور القرآن الكريم بصيغة الجمع (أساطير الأولين)، وهؤلاء الأولون هم من العرب وغير العرب، والمضامين التي استوعبتها هذه الكلمة في الدراسات والاستخدامات الحديثة، تستند إلى مضامينها القديمة.

وكان خيال الجاهليين والشعراء منهم بصورة خاصة، قادرًا على توليد الأسطورة والخرافة بشكل تصوري، فقد تصوروا الأشياء، واسترجعوا التجارب ورَكَّبوا صورههم الشعرية المادية المحسوسة، وتصورهم السمعي هام يظهر في



الأساطير العربية، وفكرتهم عن الأشياء الروحية تأخذ تصورًا ماديًا، فقد تصوروا الروح في شكل الهامة، والعمر الطويل في شكل النسر، والشجاعة في شكل الأسد، والأمانة في الكلب، والصبر في الحمار، والمكر والدهاء في الثعلب.

وعرضت الدراسة للمشهد الأسطوري في الشعر الجاهلي، فראت أنه مشهد متعمدٌ الأوجه لا يقف عند حدٍّ معين، فالمرأة يمكن أن تكون أسطورةً وكذلك الناقة والحمار الوحشي والثور الوحشي والبقرة الوحشية والنجوم والطيور والأشجار والطقوس والمعادن والتقاليد وغيرها، وآمن المريالجاهليون بالأساطير إيماناً تردّد في كثيرٍ من كتب التراث .

كما عرض البحث لدراسات الأسطورة في العصر الحديث، فرأى أن عدداً من الدارسين قد انبرى لقراءة الشعر الجاهلي وفق المنهج الأسطوري، وقد مرّت هذه الدراسات في مرحلتين: مرحلة الكشف والريادة ثم مرحلة التوثيق؛ وكثيرٌ من الدارسين تحمّس لهذا المنهج وبذل فيه قصارى غايته وجهده فيه بدرجة أو بأخرى كما فعل د. طه حسين ود. محمد عبدالمعين خان ود. محمود سليم الحوت ود. خليل أحمد خليل ود. نصرت عبدالرحمن ود. علي البطل ود. أحمد كمال زكي ود. مصطفى ناصف ود. نجيب البهبيتي ود. محمد عبدالفتاح أحمد ود. مصطفى الشورى ود. إبراهيم عبدالرحمن ود. عبدالجبار المطلبي ود. فراس السواح ود. وهب رومية ود. ريتا عوض وغيرهم كثيرون. وقد أثبتت دراساتهم وجود «لحمة» بين الأسطورة والشعر من حيث النشأة والوظيفة والشكل، وهذه حقيقة تجعلنا نعتد على الشعر في استنباط المضامين الأسطورية. فالشعر يثري الأسطورة والعكس صحيح.

لقد مثلت دراسة الأسطورة في الشعر، دراسةً للفكر العربي ما قبل الإسلام، لأنها تمثل جوهر ذلك الفكر بجوانبه الفنية والنفسيّة والوجدانيّة وتصوراتهِ للكون والحياة. وكان الشعر هو الفن الذي حوى البعد الميثولوجي بشكلٍ غير مباشر،

وعرضه كمادةٍ روحيةٍ تتضح بعد التأويل والتحليلات الرمزية، وبذلك يكون الفن الشعري قد استمد روحه من الأسطورة، وحفظ كثيرًا منها، وساهم في نشرها .

ولا بدُّ من طرح فكرة مهمة قبل البدء بمقاربة المشهد الأسطوري الخاص بالإنسان في الشعر الجاهلي. وهذه الفكرة تتجلى في المقام الأول بما يمكن أن يُسمَّى بالنمطية التي تظهر في القصيدة الجاهلية، وهي نمطية واضحة ابتداءً من المقدمة الطللية وانتهاءً بخاتمة القصيدة. فالعناصر التي تتشكّل منها كثيرٌ من شرائح القصيدة الجاهلية ذات طابع تكراري، مثل العناصر التي تتمثل في رحلة الظمائن، أو المرأة الظالعة ووصف مشاهد الحيوانات وغيرها من المشاهد الأخرى .

إن القراءة الأسطورية للشعر الجاهلي صارت قراءةً مسوغةً إلى حدٍّ كبيرٍ، لاتفاق كثيرٍ من الدراسات على الإشارات الأسطورية التي تتضمنها القصيدة الجاهلية، ويبدو أنَّ المرأة قد مثّلت أهميةً كبيرةً في المقاربة الأسطورية التي تتجلى في كثيرٍ من الدراسات التي حاولت أن تمنح المرأة والحصان وكثيرًا من أنواع الطير والحيوان وحتى العادات والتقاليد، بعدًا ذا حضورٍ أسطوري، وكثيرةٌ هي القصائد التي يمكن أن نعاينها وفق هذا التصور لدى شعراء المعلقات وغيرهم من الشعراء الجاهليين والمخضرمين.

ونظرًا لاتساع مشاهد الأساطير، وكثرتها بما لا يتناسب ومرامي هذه الدراسة، اقتصر الحديث عن عددٍ من الأساطير المختارة كتماذجٍ ومنها أساطير: (الجن والقول والسعالي) والحيوان (البقرة والثور والإبل - الجمل والناقة والخيل) والإنسان (الدم وقوة النظر - زرقاء اليمامة والرتم وتطبيق الحلي والتماثم والتصفيق وقلب القميص) والطير (الغراب والنسر والحمامة والهدهد والنعامة) والطير الأسطوري (الهامة والصدى والعنقاء) والزواحف (الحية) .

وحمل الفصل الخامس والأخير من هذه الدراسة عنوان (المشهد الإنساني في موضوعة الطلل في الشعر الجاهلي)، ودراسة المقدمة الطللية تتضمن عناصر كثيرةً كانت تهمُّ الشاعر الجاهلي وتؤرقه، فهي تتضمن عنصرَي المكان والزمان

الذين يمثلهما الطلل كمكان، والوقوف عليه كزمان، فضلاً عن بثّ الشاعر معاناته النفسية لفقد الحبيبة والأهل والقبيلة، وهو إلى ذلك يحتاج وقفةً تجلو عنه هموم الحياة، ويرتب من خلالها مشاهد قصيدته التي تلي المشهد الطللي، الذي يستمدّ منه العزيمة ويستخبر الوجدان ويتزود بقوة (أسطورية)، بعد أن وصلت به الكثافة الوجدانية إلى درجة الإخفاق، وهنا انفجر ينبوعه الشعري ليعبر عن خوالج نفسه، فيلجأ إلى تفرغ مخزونه الداخلي عن طريق القوالب الفنية بمختلف أدائها الشعرية، ولقد كان من حظ الشاعر الجاهلي أن أفرغ هذا المخزون النفسي في قصيدته الموروثة، مبتدئاً إياها بالمقدمة الطللية، ليثب في هوالها كل المعطيات البيئية والاجتماعية والنفسية وتكون جسراً نفسياً ومعبراً داخلياً كما كانت جسراً نفسياً لذاته.

لقد كانت المقدمات الطللية عند الجاهليين بمثابة تاج القصيدة، ومرة صادقة للحالات النفسية التي تدور في دواخلهم، فهم وإن وصفوا الديار الميتة، فإنهم يضيفوا عليها من نفوسهم ألواناً تبرز أغراضهم منها، إن صور الذكريات التي كانت مرسخة في وجدان الشاعر الجاهلي وحنينه الذي كان لا يلح ولا يفارقه باستمرار، للتعبير عن تلك الصور ليظهر من خلالها المعاناة الفعلية التي يعيشها الشاعر والتوتر الحاد الذي فرضته ظروف الحياة المعاشية التي ترعرع في أحضانها.

ووقوف الشاعر على الأطلال يعبر عن إحساسه العميق بالحنين إلى ملاعب الصبا، حيث يرى حقيقة الموت التي تثير في نفسه المخاوف، إنه يرى فيها النهاية الحتمية لطبيعة الحياة، فإفقار تلك الأطلال وفناؤها، إفقار وفناء للحياة نفسها، فالمقدمة بذلك تمثل ثنائي الموت والحياة لدى الشاعر، الموت لأنها أصبحت جرداء خالية من كثير من أشكال الحياة، ولكنها حية في نفس الشاعر وبخاصة عندما يهرّ الحياة فيها وييمئها من خلال القصيدة، فيخلع عليها حياة لا يراها سواه، ويفعم نفسه بالأمل والتفاؤل تمهيداً لانتقاله لمشاهد القصيدة التالية من رحلة ووصف ومدح وغير ذلك من الأغراض. وبعد ذلك جاءت الخاتمة التي لخصنا

ففيها الدراسة بإيجاز، مع تركيز نتائجها في نقاط. وتلا الخاتمة ثبت بأهم مصادر الدراسة ومراجعتها فمحتوى الدراسة.

وفي الختام أقدم جزيل الشكر والامتنان والتقدير للأستاذ الدكتور الطاهر حجار المشرف على هذه الأطروحة، الذي لم أشعر في التعامل معه إلا بالأخوة الصادقة ولم أجد منه إلا كل عون وصبر، وشكري وتقديري موصولين للأستاذ الدكتور عثمان بدري الذي لم يبخل عليّ يوماً بالتوجيه والتسديد، وأشكر الأساتذة الكرام رئيس وأعضاء لجنة الحكم على هذه الأطروحة، وأساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر الزاهرة، وشكري موصول لكل من أسدى عوناً مهما كان في إخراج هذا الجهد المتواضع إلى حيّز التنفيذ. والحمد لله أولاً وآخراً وهو وليّ التوفيق .

**عبدالعزیز محمد جمعة البجالي**

الكويت في السابع عشر من شوال ١٤٣٢ هـ

الموافق للخامس عشر من سبتمبر ٢٠١١ م .

\*\*\*\*\*

## الفصل الأول

### المشهد الإنساني لموسوعة الرجل في الشعر الجاهلي

تركزت أبرز الموضوعات التي اهتم بها الشاعر (الرجل) في العصر الجاهلي، على البطولة والشجاعة والحرب والكرم والشراب بينما كانت موضوعات المرأة في الشعر الجاهلي تتركز على الجمال والظمن والمذل.

#### ١ - مشهد الحرب

كانت الحرب تقوم بين الجاهليين لأسباب عديدة، منها التنازع على المراعي ومصادر المياه، أو على الشرف والرياسة، أو التفاخر والمنافرة، أو أنهم يغيرون على بعضهم بعضاً رغبةً في السلب والفنائم، وكانت تنشب أحياناً من جرّاء هجاءٍ وذمٍّ من شاعر قبيلةٍ لقبيلةٍ أخرى، أو لحقدٍ قديمٍ مع أسبابٍ ظاهريّةٍ تافهةٍ، ومثال ذلك حرب الفجار<sup>(١)</sup> وحرب داحس والغبراء<sup>(٢)</sup> وحرب البسوس<sup>(٣)</sup>، وقد نشأ شعر

---

(١) هي عدة حروب حملت هذا الاسم: الفجار الأول والفجار الآخر والفجار الثاني والثالث وفجار الرجل وفجار المرأة وفجار البراض وفجار القرد.

انظر: جواد علي: الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢، ساعدت جامعة بغداد على نشره: بغداد ١٩٩٣، ج ٣، ج ٤، ج ٥، ج ٦، ج ٧، ج ٨، ج ٩. وانظر أيضاً: هيثم جمعة هلال موسوعة حروب ومعارك العرب في الجاهلية، ط ١، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٤، ص ٢٤٦ - ٢٥٠.

(٢) جواد علي: المرجع نفسه، ج ٤، ص ٣٤٧، ٥١٠، ٥١٢، ٥١٣. ج ٥، ص ٣٥٨، ٣٦٠-٣٦٢، ٣٧٢، ٣٨٥، ٣٨٨، ٣٩٢. ج ٦، ص ٦٢٣. وانظر أيضاً: هيثم هلال: المرجع نفسه، ص ١٠٢ - ١٣١.

(٣) جواد علي: المرجع نفسه، ج ٣/ ٢٥٣، ٣٣٠، ج ٤/ ص ٤٩٨-٤٩٥، ٦٦٦. ج ٥/ ص ٣٥٧-٣٥٥، ج ٦/ ص ٤٨٨، ج ٩/ ص ٤٦٠. وانظر أيضاً: موسوعة حروب ومعارك العرب في الجاهلية، مرجع سابق، ص ٥٢ - ٧٥.

الحماسة من هذه الحروب التي يسمونها (الأيام) وتسمى بأسماء الأماكن التي دارت فيها، مثل «يوم ذي قار»<sup>(١)</sup> و «يوم خزاز»<sup>(٢)</sup>.

لقد كانت العلاقة بين القبائل في أغلبها علاقة عدا، فالقبيلة إما معتدية أو معتدى عليها، وكان هذا مدعاة لأن تكون الحروب سمة من سمات العصر الجاهلي، فحربٌ تلد أخرى، وكان الانتقام والثأر وقوداً لاستمرار هذه الحروب .

وكان ديدنهم السلب والإغارة، حتى لو لم تكن هناك أسبابٌ غير ذلك، يقول القطامي واصفاً الخيل والخيالة، وحياة البادية وقيائلها:

وَمَنْ تَكُنِ الْحَضَارَةُ أَعَجَبَتْهُ  
فَإِنِّي رَجَالٌ بِبَادِيَةِ تَرَانَا  
وَمَنْ رَبَطَ الْجِحَاشَ فَإِنَّ فِينَا  
قَتْنَا سُلُبًا وَافْرَاسًا جِسَانَا  
وَكُنْ إِذَا اغْزَيْنَ عَلَى جَنَابِ  
وَاعْزِزْهُمْ نَهَبٌ حَيْثُ كَانَا  
اغْزَنَ مِنَ الضُّبَابِ عَلَى حُلُولِ  
وَضِبَةٌ إِنَّهُ مِنْ حَسَانِ حَانَا  
وَاحْيَانًا عَلَى بَكَرِ أَخِينَا  
إِذَا لَمْ نَجِدْ إِلَّا أَخَانَا<sup>(٣)</sup>

وكان المبدأ الذي يحكم في الحروب «انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً»، فبدلاً من سيادة السلام والوثام بين القبائل، كانت «الصلات القبلية قد أُمُست على

(١) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ج ٣، المرجع نفسه، ص ٢٦٧، ٢٩٣-٢٩٤، ٢٩٨، ٤٦٤، ٤٥٤، ٤٧٤، ٥٠١، ٥٠٤، ٥٤٤، ج ٥/ ص ٢٩٠، ٢٤٣-٢٤٤، ٤٢٣، ج ٦/ ص ٥٩٦، ٨٤٠. وانظر أيضاً: موسوعة حروب ومعارك العرب في الجاهلية، مرجع سابق، ص ١٤٧ وما بعدها .

(٢) هيثم جمعة هلال: المرجع نفسه، ص ٩٤ وما بعدها .

(٣) أبو تمام: ديوان الحماسة، ط ١، تحقيق: عبدالمعتمد أحمد صالح، دار الجيل، بيروت ٢٠٠٢، ص ١٠٨ - ١٠٩.

العداء والحروب المتوالية، أو على المحالفة والنصرة»<sup>(١)</sup> وكان قتالهم في جانبٍ منه أشبه ما «يكون حرب عصابات» يقوم على الكرّ والفرّ والهجوم والارتداد والمفاجأة والاستطلاع والخديعة والتبويب<sup>(٢)</sup>، يقول الحصين بن حمام المري:

فليت ابا شبل راي كُرّ خيلنا

وخيلهم بين السّتارِ فاقلما<sup>(٣)</sup>

وكانوا يضعون وراءهم حواجز من النساء والأولاد والإبل، بهدف تحميسهم في الحرب ويثّ الحميّة فيهم وتشجيعهم وإثارة نخوتهم على أعراضهم وأموالهم، وكان الحفاظ على الأولاد والنساء غايةً قصوى للمحاربين، وكان وجودهنّ سبباً في منع من يجين عن القتال من الهروب، إلى ذلك كنّ يسقيهنّ الماء ويضمّدن جراحهم، قال عمرو بن كلثوم في معلقته:

على اثارنا بيضُ جسان

تُحانِرُ ان تُقسِمَ او تهونا

ظعائنُ من جُشمِ بِنِ بَكر

خَلَطْنَ بِمِيسَمِ حَسَبًا وَبِنا

يَقْتَنَ جِيانَنا وَيَقْنَنَ لِسْتَم

بِعَوْلَتِنا إِذا لَم تَمْعونا

أَخَذْنَ على بِعَوْلَتِهِنَّ عَهْدا

إِذا لاهُوا كَتائبَ مُعلمِنا

أما عنتره بن شداد فيذكر صباح الطمن والكرّ والفرّ، ويفخر بتفضيل ذلك الصباح على الطواف عليه بكأس الخمر وسماع المزاهر:

(١) أحمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط ٥، دار القلم: بيروت، ص ٢٣٠.

(٢) الحوفي: المرجع نفسه، ص ٢٢٢، وما بعدها..

(٣) الفضل الضبي: الفضليات، ط ١، حقق نصوصها وترجم لأعلامها ووضع فهرسها: عمر فاروق الطباع، دار

الأزهر بن أبي الأزهر: بيروت ١٩٩٨، ص ٥٣.

صباح الطعن في كروفر  
ولا ساق يطوف بكاس خمري  
أخبأ إلي من قزع الملامي  
على كاس وإبريق وزفري<sup>(١)</sup>

وهذا النوع من الحرب لا ينفي أن العرب الجاهليين عرفوا الحرب النظامية وإعداد الجيوش، فكانت للمرب دولتان عرفتا ذلك، إحداهما توالي الفرس وهي دولة المناذرة، والأخرى توالي الروم وهي دولة الغساسنة، وكذلك عرفت بعض القبائل التجيش النظامي. وفي معلقة عمرو بن كلثوم يذكر أن المحاريين في قبيلته كانوا ميمنة وميسرة فيقول:

وكنّا الأيمنين إذا التقينا  
وكان الأيسريين بنو أبينا<sup>(٢)</sup>

وعقد عرب الجاهلية الأحلاف وأبرموا معاهدات الحرب والسلم، وسمى العديد منهم في سبيل عقد الصلح بين المتحاربين، رافةً بالنساء والأطفال والشيوخ والأمهات، ومنعاً لإزهاق الأرواح، ومن أشهر الساعين في الصلح هرم بن سنان والحارث بن عوف المزيّنين، اللذين سعيًا في الصلح بين قبيلتي عبس وذبيان وتحملا ديّات قتلى حرب داحس والغبراء .

وقد استعمل العرب الجاهليون كل أنواع الأسلحة المتاحة آنذاك، ومنها السيوف والرماح والقصي والسهام والنبال والحرب والحجارة والدروع والبيض «غطاء الرأس» والتروس، ورفضوا الألوية، وكانوا يحاربون راجلين أو على الخيل والجمال<sup>(٣)</sup>.

(١) عنتر بن شداد: شرح الميوان، ط١، شرح وتحقيق: عبدالمتمم عبدالرؤوف شليبي، تقديم: إبراهيم الإبياري، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٨٠، ص ٩٠ .

(٢) الألباري: أبو محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ط١، تحقيق وتحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار المعارف: القاهرة ١٩٩٣، ص ٤١١ .

(٣) الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٥٧ .



وبخلاف قتلى الحروب والفارات، كان بعض المتحاربين يقع في الأسر فيُسترقُّ أو يُقَدى بِمالٍ أو يُقايض بِأسير لدى الطرف الآخر، أو يُمنَّ عليه بِإطلاق سراحه أو تُضرب عُنقه، أما السَّبايا من النساء فإنَّهنَّ يدخلن في خدمة السَّابي، وأحياناً كانوا يستولدوهنَّ وبعضهم كان يتزوجهنَّ ويعتقهنَّ إذا أُنجبن<sup>(١)</sup> .

وعرف العرب في الجاهلية بعض أنواع الحرب النفسية، ففضلاً عن طرق المخاطلة والتبْيِيت والمفاجأة والاستطلاع وبتُّ العيون، ككُوعٍ من الحرب النفسية، كان الشعراء عاملاً آخر في شتَّى هذه الحرب، أو التشجيع عليها واستمرارها، من خلال قصائدهم وتهديداتهم الشعرية، ومبالغاتهم في وصف وتضخيم قُوَّة قبائلهم وبأسها وإمكاناتها، فكما هو معلوم كان الشاعر هو الناطق بلسان قومه، المتقنُّ بانتصاراتهم، وانهزامات أعدائهم، ومثال ذلك ما جاء في معلقة عمرو بن كلثوم :

وَإِسْـمَـامٍ لَنَا غُرٌّ طَوَالٍ  
عَصَيْنَا الْمُلْكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا  
وَسَيِّدٍ مَعَشَرَ قَدْ تَوَجَّوْهُ  
بِتَاجِ الْمُلْكِ يَحْمِي الْمُحْجَرِينَ  
تَرَكْنَا الْخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ  
مُقَلْدَةً اعْتَنَّاها صُونَا  
مَتَى نَنْقُلَ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا  
يَكُونُوا فِي الْلِقَاءِ لَهَا طَحِينَا  
يَكُونُ لِفَالِهَا شَرْقِيٌّ نَجْدٍ  
وَلِنَهْوَئِهَا قِضَاعَةٌ أَجْمَعِينَا<sup>(٢)</sup>

(١) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب ج ٥، مرجع سابق، ص ٥٤٦. وانظر: الحوفي، المرجع السابق، ص ٣٦٤ وما بعدها.  
(٢) الألبازي: مصدر سابق، ص ٢٨٨ وما بعدها. وانظر: الخطيب التبريزي: شرح المملكات العشر، ط ١، تحقيق: فخر الدين قبالوة، دار الفكر: دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت ١٩٩٧، ص ٣٦٢. وما بعدها .

تمثل هذه الأبيات مشهداً حربيّاً جاء في صيغة الفخر، إلا أنه فخرٌ يُقصد به شُحُ حربٍ نفسية، تفتُّ في عضد الأعداء، وتقوِّي عزيمة قوم هذا الشاعر/الزعيم. وهو إلى ذلك مشهدٌ متكامل الأركان والعناصر، والعنصر الإنسانيّ فيه يتمثل في الشاعر وقومه، ويبرز في ضميرَي الجماعة «نا» و «ال» «نون» الواردين في شبه الجمل وفي الأفعال والأسماء: لنا، عصينا، ندينّا، تركنا، ننقل، رحانا. ومن عناصر المشهد الإنسانية الواردة في هذه الأبيات: الملك المعصيّ، وسيدُ المعشر المتوّج بتاج الملك، القويّ الذي يعني المحجرين، ولكنه أمام بأس الشاعر وقومه لم يصمد، بل تُرك في أرض المعركة والخيل / الفرسان تعكف عليه، ومن العناصر الإنسانية أيضاً القوم الذين تُثقل إليهم رحي الحرب، وقبيلة «قضاة» التي هي هنا مجردُ لهوةٍ في فم رحي الحرب. أما عنصر الزمان فممثل بقوله «وأيام لنا غرٌّ طوال»، فهي أيامٌ غزاء وطويلة، ولا يفوتنا أن كلمة «أيام» عند عرب الجاهلية تعني الوقعات والمعارك، وهذه الأيام تتضمنُ عنصر اللون في ثايلها، فهي غرٌّ بيضاء عند قوم الشاعر المنتصرين، وهي سوداء اللون حالكةٌ عند أعدائهم، وهي في كل الأحوال حمراء مكسوة بالدماء. فالأعداء هم طحين رحي حرب عمرو بن كلثوم وقومه، وهم لهوة هذه الرحي المطحونون والملقّون على ثقالها، والثقال هنا رمزٌ لأرض المعركة.

وهناك عنصر عدّة الحرب من خيلٍ مهاجمةٍ وخيلٍ عاكفة، فضلاً عن رحي الحرب وثقالها ولهوتها ونتاج الطحن من خلال هذه «الرحى» .

ونلاحظ هنا تشبيه الحرب بالرحى، وأنها تُثقل إلى الأعداء نقلاً، مما يعني أن قوم الشاعر هم الأقوى وهم المبادرون بشن الهجوم؛ وأن لديهم مرونةً حركيّة، بحيث أن الأعداء المهاجمون لا يقدّون أن يكونوا «طحيناً» لهذه الرحى، وهو ما يعني سحقهم في الحرب كما تسحق الرحى الحبوب وتطحنها. ويتّسع مدى هذه الحرب/الرحى ليمتدّ ثقالها/ مساحتها من شرقيّ «نجد»، حتى مضارب قبيلة «قضاة»، وهو مدى جغرافيّ واسعٌ يصوّر قوّة قوم الشاعر «بني تغلب» .

لقد تضافرت عناصر هذا الفخر/الحرب النفسية، من عناصر إنسانية وزمانية ومكانية وآلية وفتية، لتبني مشهد فخر يمثل الحرب النفسية أصدق تمثيل.

ومن أنواع الحرب النفسية نظام المبارزة فرداً لفرد، وقد يكون هذا الفرد زعيم القبيلة أو قائد الجيش أو الملك نفسه أو أحد أولاده، وبمقتل فرد بهذا المقام يهتزُّ قومه وتذهب ريعهم. وإذا لم يتم الاتفاق على المبارزة، فإن رمي النبال يُركّز باتجاه زعيم العدو، بهدف ضرب رأسه، كما قال الأسود بن يعفر النهشلي:

ونضربُ رأسَ الكَبشِ في حومة الوغى

وتَحَفُّنَا شِيعَانَا فِي الْمَشَارِقِ<sup>(١)</sup>

وقال المهلهل بن ربيعة في فرسان قومه :

هُمُ يَضْرِبُونَ الْكَبْشَ يَبْرُقُ بَيْنَهُ

عَلَى وَجْهِهِ مِنَ الدَّمَاءِ سَبَائِبُ<sup>(٢)</sup>

وإذا بدا وجه حبيبة المقاتل وأظهرت محاسنها، فإن استبساله في القتال لا حدود له، ولا يرى أمامه إلا منازلة رئيس الأعداء وفارسهم «كشهم»، لأن المرأة/المحبوبة تثير حمية الرجال، فيستبسلون لضمان سلامتها وعدم وقوعها في السبي، فيلبسهم العار، وهذا عمرو بن معد يكرب يصف نساء قومه عند المعركة وهنّ مذعورات، وبينهنّ محبوبته «لميس»، التي بدت في محاسنها وكأنها البدر في تمامه:

لَمَّا رَأَيْتُ نِسَاءَنَا

يُحَصِّنْنَ بِالْمَعَزَاءِ شَدَا

وَبَدَتْ لِمَيْسُ كَانَهَا

بَدْرُ السَّمَاءِ إِذَا قَبْدَى

(١) الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي، أبو ظبي/ دولة الإمارات العربية المتحدة.

<http://www.cultural.org.ae>

(٢) مهلهل بن ربيعة، الديوان، ط١، إعداد وتقديم: طلال حريه صلال، بيروت ١٩٩٦، ص ١٠٧.

وَيَسْتَحْسِنُ مُحَاسِنُهَا الَّتِي  
تُخْفِي وَكَمَا أَنَّ الْأَمْرَ جَدًّا  
نَازِلَتْ كَبِشْهُمْ وَلَمْ  
أَزْ مِنْ نَزَالِ الْكَبِشِ بَدًّا <sup>(١)</sup>

وسنعرض في ما يأتي لمشهد كان الرجل هو دعامة الأساسية، وكانت الظروف الاجتماعية والاقتصادية هي صانعة، أما مؤججوه والساعون إلى إخماد جذوته فهم الشعراء أنفسهم؛ ونعني بهذا المشهد، مشهد الحروب التي كانت ما تخدم إلا لتشب بين قبائل العرب؛ ولقد كان الشاعر الجاهلي القبلي يوق قبيلته و«الناطق الرسمي» باسمها، والمؤرخ لانتصاراتها وانكساراتها، ومن هنا كان «الشعر ديوان العرب» .

#### - تحليل مشهد حربي: معلقة عنترة بن شداد نموذجاً

لقد رسم الشعر الجاهلي مشهد الحرب في القصيدة الجاهلية كمشهد تتداخل فيه العناصر، إذ يتجلى فيه الحضور الإنساني المتجسد بالأبطال، إضافة إلى عنصر الحركة والفعل والمُرد الذي يبين فيه الشاعر الأفعال التي يقوم بها، كما تتجلى فيه صورة الخصم قوياً ومرهوب الجانب، ولا ينسى الشاعر - سنأخذ هنا عنترة بن شداد العبسي على سبيل المثال - تقديم صورة حصانه الذي يخوض به الحرب، فضلاً عن قوته وأصالته، فهو حصانٌ مظلومٌ من فارس، لكثرة ما يخوض الحرب معه ويتعرض للمخاطر مثله، وهو حصانٌ مونسٌ ومجسّدٌ يشتكي هذا الظلم لفارسه ب «عبرة وتحمحم»، وهذا ما يستطيعه الحصان، فهو لا يعرف «المحاوره ولا الكلام»، إلا كان له شأنٌ آخر وتحدث مع سيده، وتحلّ الحبيبة مكانها في هذا المشهد، فحبها متقلّب في قلب الفارس الحبيب، ولا يمنعه عنها

(١) شعر عمرو بن عبدكرب الزبيدي: جمع وتحقيق: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق ١٩٧٤، ص ٦٤.

إسداها القناع، فاطلما هتك الحبيب درع الفارس ولأمته، وهي مطالبة بالشاء على حبيبها بما تلم عنه وبالحق، ولتسأل الخيل إن كانت جاهلةً بقدره وقدرته في الحرب ومقامه فيها، ولا ينسى عنثرة الفخر بنفسه وبشجاعته وبطولته في خوض المعارك، ويبلغ هذا الفخر أوجه عندما يستجد به الفرسان، وعندما «يتقون به الأسنة»، وهو فخرٌ يشفي نفسه التي عانت مرارة الرقِّ والعبودية مدةً طويلة، وتجاهل انتسابه لأبيه السيد العبسي الحر، وما ذلك إلا لأنه ابن جارية سوداء، لونه أسودٌ كلونها، فهو موزَّع بين نسب عالٍ من جهة أبيه، لكنه حُرْم منه؛ ونسبٍ متدنٍ المكانة من جهة أمه؛ ترك بصمته الوراثية الواضحة على جسمه ولونه، فأمن قومه بمن فيهم أبوه، وحتى غير قومه، في محاسيته عليه، وتمييره به، وكان هذا نقطة ضعفه في أوساط قبيلته وخارجها، ولكنه يعوّضه بشجاعته وإقدامه وبطولاته التي حمت بني عبس:

إنني امرؤٌ من خيرِ عبسٍ منصّباً  
شطري، واحمي ساخري بالمُنْصُل

كما أن هذا النسب في شطره الأمومي، وما اكتسبه عنثرة من لون أمه وضعة نسبها ومكانتها، أضاف إلى معاناته القبلية والنسبية، معاناةً شديدةً أخرى هي الحرمان العاطفي الناشئ عن عشقه لابنة عمه «عيلة»، وما تعرّض له من مشقاتٍ ومضايقاتٍ في هذا الحب.

ومع كل هذه الصّعاب والمضايقات والاستهانة غير المبرّرة، فإن الذي يشفي نفسه ويبرئ سقمها استجداد الفوارس به في ضنك المنزل:

يدعون عنثراً والرّماح كأنها  
اشطآنٌ بئرٍ في لبانٍ الأنهم  
ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها  
قيلُ الفوارسِ ويكُ عنثراً أقدم

إن القارئ لشعر عنترة بن شداد، يلاحظ أن موضوعه الأساسي هو الحرب، لقد توزع شعره بين الحرب والتغني بشجاعته فيها، وهو القسم الأعظم من شعره، فهو فارس شهيم يقاتل من أجل مجد قومه، ودفع العار والمخاطر عنهم، ولا يقاتل لكسب الفنائم والأسلاب، يحفظ وصية عمه في أحلك الأوقات، «إذ تقلص الشفتان عن وضح الفم»، لكنه لا يهاب ذلك الموقف، فهو مقدام جسور وقت اشتداد الحرب، ويندر أن يوجد له مثيل يصبر على نارها، والقسم الثاني في الغزل والعشق وفي عبلة ابنة عمه مالك تحديداً، والقسم الأخير كان تغنياً في التحرر من قيد العبودية والالتحاق بالنسب الحر، ولكن وفي كل الأحوال كان شعره في العشق وفي التحرر منسجماً تحت شعر الفخر والحرب وإقدامه وبطولاته فيها، فهو غالباً ما ينتقل في شعره من تغزله بعبلة - إلى ساحة المعركة، فلقد حارب من أجل حبه لعبلة، وحارب من أجل التحرر من العبودية، وحارب من أجل نسبه، ومن أجل قبيلته، وكان حبه لعبلة دافعه في كل الأحوال. وتتميز شعره بالواقعية، التي قادته إلى وصف خصمه ومعاركه بكل التفاصيل الحقيقية الممكنة، فهو لا يستطيع أن يتغنى بما ليس فيه، فلهذه أعداء يترئصون بكل مبالغة مهما صغرت، وهو محكوم بعقد اجتماعية كثيرة متمثلة في تواضع نسب أمه وعبوديته السابقة ولون بشرته، وإنكار انتسابه لأبيه، وعلوقه بحب عبلة أشهر بنات عبس، كل هذا جعل شعره متصفاً بالواقعية وبروح الحكاية والسرد، فوصفه للمعارك، وكيفية وقوعها، ومنازلته للفرسان الأشداء، وقتله إياهم؛ كلها أشياء مستقاة من الواقع الذي عاشه، وشهده من كان حوله من أفراد القبيلة والأعداء على حد سواء، فاستعان لذلك بالصدق والواقعية في أدق أموره، ووصف أفعاله بـ «حيادية تامة» ساعياً من خلال ذلك إلى نيل مبتغاه في الحرية والحب، وفرض احترامه وتقديره على الآخرين من خلال واقع صادق، ونعرض في ما يأتي مشهداً إنسانياً حريئاً، لقد أخذنا هذا المشهد الطويل نسبياً من معلقة عنترة بن شداد، لأنه يمثل المشهد الحريئ والبطولة الفذة والغزل في أثناء الحرب، ومن خلال البطولة بشكل نموذجي.

إِنَّ تُغْفِيَنِي نُونِي الْقِنَاعَ فَإِنِّي  
 طَبُّ بِاخِذِ الْفَارِسِ الْمُسْتَلِمِ  
 أَنِّي عَلِيٌّ بِمَا عَلِمْتَ فَإِنِّي  
 سَمِعُ مُخَالَفَتِي إِذَا لَمْ أَظْلِمِ  
 فَإِذَا ظَلِمْتُ فَإِنْ ظَلَمِي بِأَسْلِمِ  
 مَرُّ فِذَاقَتُهُ كَطَعْمِ الْعَلَقِ  
 وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمَذَامَةِ بَعْدَ  
 رَكْعَةِ الْهَوَاجِزِ بِالشُّوْبِ الْمُعَلِّمِ  
 بِرُجَاةٍ صَفَرَاءَ ذَاتِ أَسْرَةٍ  
 قُرَيْشُتِ بَازِهَرٍ فِي الشَّمَالِ مُقْدَمِ  
 فَإِذَا شَرِبْتُ فَإِنِّي مُسْتَهْلِكُ  
 مَالِي وَعِرْضِي وَإِلَمْ لَمْ يُخْلِمِ  
 وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصُرُ عَنْ نَدَى  
 وَكَمَا عَلِمْتَ شِمَائِلِي وَتَكْرُمِي  
 وَحَلِيلِ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجْدَلًا  
 تَمَكُّو فَرِيصَتُهُ كَشِدْقِ الْأَعْلَمِ  
 سَبَقْتُ يَدَايَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ  
 وَزَشَّاشِ نَافِذَةٍ كُلُّونِ الْعَنْدَمِ  
 هَلَا سَأَلْتُ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكِ  
 إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي  
 إِذْ لَا أَرَأَى عَلَى رِخَالَةٍ سَابِجِ  
 نَهْدِ تَعَاوُزَةِ الْكُمَاءِ مُكَلِّمِ  
 طَوْرًا يُجَرِّدُ لِلطَّعَانِ وَتَارَةً  
 يَأْوِي إِلَى حَصَدِ الْقَيْسِيِّ عَرَفَرَمِ

يُخْبِرُكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنَّنِي  
اغشى الوغى وإعف عند المغنم  
وَمُنْجِحِ كَرِهَ الْحُمَاةُ نَزَالَهُ  
لَا مُنْعِينَ هَرَبًا وَلَا مُسْتَسْلِمِ  
جَانَتْ يَدَايَ لَهُ بِعَاجِلِ طَغْنَةٍ  
بِمُنْقَلَبِ صَنْقِ الْقَنَاةِ مُقْرُومِ  
بِرَحِيبةِ الْفَرْعَيْنِ يَهْدِي جَرْشُهَا  
بِالْليلِ، مُعْتَسِ النَّثَابِ الضُّرْمِ  
فَشَعَثَتْ بِالرُّمُحِ الْأَصْمُ ثِيَابَهُ  
لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحْرَمِ  
فَتَرَكْتُهُ جُرَزَ السَّبَاعِ يَنْشَنُهُ  
يَقْضِيْنَ حُسْنَ بِنَانِهِ وَالْمِعْصَمِ  
وَمِشْكُ سَابِقَةٍ هَتَخَتْ فَرُوجَهَا  
بِالسَّيْفِ عَنْ حَامِي الْحَقِيقَةِ مُغْلَمِ  
رَبِيذِ يَدَاهُ بِالْقِدَاحِ إِذَا شَتَا  
هَتَاكَ غَايَاتِ التَّجَارِ مُنْوَمِ  
ثُمَّ زَانِي قَدْ قَصَصْتُ أُرَيْدُهُ  
أَبْدَى نَوَاجِذَهُ لِغَيْرِ تَبَسُّمِ  
فَطَعْنَتْهُ بِالرُّمُحِ ثَمَّ عَقُوَّتُهُ  
بِمُهْنَدٍ ضَافِي الْحَبِيدَةِ مَخْنَمِ  
عَهْدِي بِهِ مَدَّ النَّهَارِ كَانَمَا  
خَضِبَ الْبَنَانُ وَزَأَسَهُ بِالْعِظْلِمِ  
بَطَلٍ كَانَ ثِيَابُهُ فِي سَرْخَةٍ  
يُحْدَى نِغَالِ السُّبُوتِ لَيْسَ بِتَوَامِ



يَا شَاةَ مَا قَنَصَ لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ  
 خَرَفَتْ عَلَيَّ وَلَيْتَهَا لَمْ تَحْرِمِ  
 فَبِعَلَّتْ جَارِيَتِي فَقُلْتُ لَهَا اَنْهَبِي  
 فَتَجَسَّسِي اخْبَارَهَا لِي وَعَلِمِي  
 قَالَتْ رَأَيْتُ مِنَ الْاَعَادِي غُرَّةً  
 وَالشَّاةُ مَمَكَّةٌ لِمَنْ هُوَ مَرْتَمِي  
 وَكَانَمَا التَّفَتُّ بِجِيْدٍ جَدَائِدِ  
 رَشَا مِنْ الْغَزَلَانِ خُرًا اَزَلَمِ  
 تُبْتُ عَمْرًا غَيْرَ شَاكِرٍ نَعْمَتِي  
 وَالْكُفْرُ مَخْبِئَةٌ لِنَفْسِ الْمُنْعَمِ  
 وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عُمِّي بِالضُّحَى  
 إِذْ تَقْلِصُ الشَّفَقَتَانِ عَنْ وَضَحِ النِّهَمِ  
 فِي حَوْمَةِ الْمَوْتِ الَّتِي لَا تَشْتَكِي  
 عَمْرَاتِهَا الْاِبْطَالَ غَيْرَ تَفْنُخِمْ  
 إِذْ يَتَّقُونَ بَيَّ الْأَسِنَّةِ لَمْ اُخِمْ  
 عَنْهَا وَلِكِنِّي تَضَائِقُ مُقْدَمِي  
 لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ  
 يَتَذَامِرُونَ كَرَزَتْ غَيْرَ مُنْجِمِ  
 يَدْعُونَ عَنَّتْ وَالرُّمَاحَ كَانَهَا  
 أَشْطَانُ بَغْرِ فِي لَبَانِ الْاَنْهَمِ  
 مَا زِلْتُ اَزْمِيهِمْ بِغُفْرَةٍ نَخْرِهِ  
 وَلَبَانِهِ حَتَّى تَسْزِيلَ بِالسُّدَمِ  
 فَارْزُؤْ مِنْ وَقْعِ الْقَنَا بِلَبَانِهِ  
 وَشَكَا إِلَيَّ بِغُبْرَةٍ وَتَضَفُّمِ

لَوْ كَانَ يَنْزِي مَا الْمَاصُورَةُ اشْتَكَى

ولكان لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مُكَلِّمِي (١)

يجسّد هذا المشهد الحربي رؤية واضحة تؤسّس لبطولة نموذجية تمكس الصورة التي يظهر فيها الفارس في النص، ويبدأ الفارس/ الشاعر هذه الأبيات بقوله «إن تغدّهي دوني القناع فإنني ملّب بأخذ الفارس المستلثم»، ففي هذا البيت والأبيات الستة من بعده يقدم الفارس/ الشاعر تمهيداً، فقوله «إن تغدّهي» و«القناع» يبدأ به مشهد الحربي والبطولي، وكان هذه الكلمة ومشتقاتها مثل «غدا» سرّاً أزمته من البداية، وحجب حقّه الشرعيّ في الحرية، وتوحي بالمعضلة التي كان عنتره يعاني منها لفترة طويلة، نظراً للون بشرته ونسب أمّه، ولا غرو فهو من أغربة العرب المشهورين، وبعد ذلك يؤكّد لمحبوبته أن إغداً القناع لا يجعل لديه فرقاً، فهو محتكّ حتى في هزيمة الفارس «المستلثم» ولا شك أن الأمة أقوى من القناع، فلتغدّهي يا عبلة قناعك كيفما تشائين عني، ولتخضعي لتقاليد نساء العرب والأعراف القبلية، ولكي قريب منك وأنت قريبة مني، ولن يكون قناعك أقوى من الفارس ولأتمته في أية حال. ولا يستغني الفارس/ الحبيب عن الدعم المعنوي من محبوبته، فيطلب ثامها عليه بالحقّ وبما تعلم عنه من شمائل البطولة والكرم، «أشي عليّ بما علمت» فإنّ التعامل معي ومن طرفي سهل وأخلاقياً بشرط ألا أظلم، فإذا ظلمت فإنّ ردّي سيكون شديداً والدفاع عن النفس أمر مشروع وواجب.

إن استكمال صفات البطولة تستدعي الشجاعة أيضاً في البذل لشرب الخمرة، وهي من إمارات الرجولة، وكذلك من لزوميات نسيان الهموم المتراكمة على الشاعر/ الفارس، ويشريها في عنصر زمني صعب لا تُشرب فيه الخمرة عادة، فهي تُشرب مبكراً في الصُّبوح، وتُشرب مساءً في الغبوق، ولكن عنتره يشريها في العصر أيضاً عندما «تركد الهواجر» ويبدل في ثمنها الدينار المجلّو الأصل، أو

(١) انظر: معلقة عنتره في سعيد مولوي، ديوان عنتره، ص ٢٠٩- ٢١٨. وفي: عبدالمعظم شلبي، شرح ديوان عنتره بن شداد، ص ١٤٨- ١٥٢. وفي: التبريزي، هرح المعلقات المصنوعة، ص ٢٢٨- ٢٤٦. وفي: الأعلام الشنتمري، أعلام الشعراء الستة الجليلين، ج ٢، ص ٩١- ٩٥. مصادر سابقة.

يشربها بذلك الكأس المجلو المُلَمَّ، ولا يمرُّ الشاعر عن ذكر المدامة دون أن يشير إلى تأنُّقه في شربها، مثله في ذلك مثل عليّ القوم، فهي في زجاجة صفراء ذات خطوطٍ وتكسُّراتٍ وطرائق، قرنت بإبريق أزهر ربما من الفضة، وفيها مشدودٌ بخرقَةٍ بيضاء لتصفيتها والمحافظة على نظافتها. وهو في الشراب يستهلك ماله ولكنه لا يستهلك عرضه، وإذا صحا عاد ليدينه في الكرم، وسار سيرته في مزاولة الشمائل التي تعرفها عبلة، «وكما علمتِ شمائلي وتكرمي» .

ويعود الشاعر بعد هذا إلى ذكر بطولاته في الحرب، فيقول بادئاً بـ «واو رَبُّ»، «وحليلٍ غانيةٍ تركتُ مُجدلاً»، وكانت فريسته تصفر وينبثق منها الدم، لأنه تلقى طمعةً قويةً أحدثت جرحاً واسعاً تتدفق من الدماء بشدةٍ ويحدث صغيراً، «تمكو كشدق الأُعلم»، لقد عاد الشاعر/الفارس ليقول ما كان قد مهَّد له بالأبيات السابقة، وما قصده منها، وهو البطولة والشجاعة والتفوق في الحرب، لقد ترك زوج تلك المرأة الجميلة في أرض المعركة وفريسته تهتز وتصفر وتسكب الدماء، لأن الطمعة التي تلقاها منه كانت طمعةً مميتةً وواسعةً كشدق الجمل، فقد أعجلته يد عنتره بطمعةٍ نافذة تطاير دمه على إثرها صابغاً ما يلاقيه بلون الفندم الأحمر.

يبدو واضحاً أن عبلة بنت مالك هي من يهَمُّ الشاعر الفارس، فبعد التمهيد السابق الذي ذكر فيه جانباً من شمائله وتكرمه، ها هو يعود إلى مخاطبة عبلة، لعلهُ يريد أن يرى مدى تأثير ما أطرى به نفسه عليها، فيقول لها «هلاً سألت الخيل يا ابنة مالك»، وسؤال الخيل هنا يعني سؤال فرسانها، ويشترط لسؤال الخيل/الفرسان أن تكون «جاهلةً بما لم تعلم»، فهل كان هذا الشرط/الاحتراز غير منتهى على محبوبته أن لا تخاطب غيره، وتقتصر مخاطبتها على الخيل، أم يعلم أنها لا تعلم عن فروسيته ويطولته فهي جاهلةٌ بذلك، أم أنه يعلم أنها تعلم عن فروسيته ويطولته ولا تودُّ الإشادة بهما، لدلالٍ أو لحياءٍ أو لغير ذلك من الأسباب؟ وعلى كلِّ

حالٍ فهو لا يخالف في سؤاله مقاييس فروسيته وعِزَّة نفسه، بل إنه سبق أن قال لها «أنتي عليّ بما علمتِ»، فهو يريد ثناءً صادقاً وإعجاباً حقيقياً .

ويعضي في وصف وضعه الحربيّ وحصانه، (إذ لا أزال على رحالةٍ سابح)، في إشارةٍ إلى خصومه الكثيرين الذين واجههم، ولا يتركون له وقتاً للراحة، فهو غير مقيمٍ في بيته ولا يؤثر الراحة على الواجب، بل إنه «مقيمٌ» على سرج حصانٍ ضخمٍ سريعٍ في جريانه كأنه يسبح سباحاً، يتداول الأبطال طعن صدره مرةً بعد أخرى، فهو كثير الجروح، طوّراً يطاعن عليه، وطوّراً يأوي إلى جيشٍ ملتفٍّ ذي قسيٍّ كثيرةٍ وشديدة. «فازورٌ من وقع القنا بلبانه».

ونرى عنتره في وصفه لحصانه يرتفع به إلى مراتب الأنسنة والتشخيص بل يرتقي به إلى مرتبة الحصان الأسطورة، فهو يجري وكأنه يسبح، ويتلقى الطعنات الكثيرة بصدرة، ويتكلم بطريقته الخاصة حممةً وصهيلاً ويكي بالمبرات، والشاعر بهذا يؤسّطره من حيث يقصد أو لا يقصد، كما سنرى ذلك مع حصان امرئ القيس في معلقته. ويعود الفارس ليبخل محبوبته، بأنه طالما أن هذا هو وضعه في القتال، فإنها ستلقى الإجابة التي ربما تدهشها، إذ إن أقرانه من حضور الوقائع سيخبرونها بطبعٍ متأصلٍ فيه، يخالف السبب الرئيسيّ أو العام للقتال، وهو جني المغانم، ولكنّ خصلة عنتره التي يخالف فيها كلّ الفرسان، تتلخّص في «غشيانه الوغي» و «عفّته عند المغنم»، هذه العفّة التي تجعله محبوباً من أقرانه الفرسان الذين يخوضون الوقائع إلى جانبه وييلي أكثر منهم، ثمّ يترك لهم الفنائم، فلماذا يتركها، لأن أهمّ غنيمةٍ يسمى إليها هي «عيلة»، فضلاً عن أنه يقاتل في سبيل حماية قومه ورفع الأذى عنهم وإعلاء صيتهم بين القبائل، وكذلك تقديم البرهان الساطع لقبيلته وإثبات مكاسبهم الكبرى، من كونه حُرّاً .

يبدأ البيت التالي بقوله «ومدجج» و «واو ربّ» تحديداً، و «واو ربّ» مفتتحٌ يبدأ به الشعراء مقاطع من قصائدهم، لكنه في الشعر الجاهلي تحوّل إلى أسلوبٍ

يفتح به الشاعر مشهداً يعبر فيه عن الفخر بالذات، ويقصد بواو ربّ هنا صيغة التكثير والتعميم. فالشاعر يقدم مشهداً لبطل آخر، وهذا البطل قدّمه في صورة تعتمد على الصورة البصرية، فهو مدججٌ بالسلاح، لا يرغب الفرسان في ملاقاته ومواجهته، وهو فارسٌ ثابتٌ في أرض المعركة ولا يستسلم.

وقد قدّم الشاعر هذا الفارس تقديمًا بطوليًا ليبين أنه لا ينتصر على فارسٍ عادي، وإنما ينتصر على فارسٍ لا يقلُّ عنه بطولَةً وقوّة، كما أن تضخيم صورة البطل العدو يعني بشكلٍ أساسيٍّ تضخيم صورة عنتره الفارس، الذي لا يواجه إلا الأبطال الذين لا يقلّون عنه قوّةً وبسالة، حتى يكون النصر نصرًا ذا معنى .

وينضاف إلى هذه الصورة بعدّ جديدٌ يتمثل بالعنصر الحركي، فقد وجّه الشاعر له ضربةً أو طعنةً برمح لا اعوجاج فيه، ويتجلّى المدلول الساخر في قوله «جادت» فالجود في الأصل يعني الكرم، للدلالة على أن الهدية التي قدّمها لهذا المدجج هديةٌ يستحقها، وهو أيضًا يفخر بمهارته في الحرب وقدرته على تحقيق ما يريد. ويستطرد الشاعر إلى وصف الطعنة، إذ إنها طعنةٌ مؤلمةٌ ذات أثر بالغ، بحيث إن الصوت الصادر عنها يهدي إلى صاحبها المبعاع الجوع، وهذا يعني استحضار عنصرٍ جديدٍ إلى العناصر التي يتشكّل منها المشهد، وهو «عنصر السباع» التي تهدي إلى جيف القتلى، لأن السباع هنا إشارةٌ إلى أنها تجد ما تقتات به .

وهنا يكرّر عنتره النهاية السريعة المخيفة المؤلمة لخصمه: «الطعنة القاضية قد أخرجت من دم هذا الفارس مقدارًا كبيرًا، وانتشرت رائحته في الصحراء من مسافات بعيدة، وهذا، بعدّ ذاته، إعلاءٌ لشأنه؛ فقد كان يكفي عنتره ما قاله في البيتين السابقين، ولكنه عاد ليكمل حديثه عن مآثر معدوحيه/خصمه، فقد ضرب صفحًا عن صفاته البطولية الحربية إلى تفاصيل صفاته اليومية، فوصّفه بأفضلها لدى العرب، وهي الكرم. وقد كافأه بما يستحق؛ إذ يقول: (جادت يداي له بعاجل

طلعة)، فقد أكرم الكريم بما يستحقه، ولكن بما أنه عدوه فلا بد أن ينتهي المشهد بالقضاء عليه، فرمحه شفوفاً بدماء الكرام من الأعداء؛ إذ إنه لا يقتل سوى عليه القوم لا أراذلهم. فالكريم لا يحب أن يموت حتف أنفه، بل يقتحم الحروب حتى يقتل فلا يحرم على الرماح وهذا ليس بعيب أو حرام، وخاصة إن قُتل على يد فارس مثل عنتره، الفارس الشجاع، الفحل الذي لا ينازل إلا الأبطال الأقران في إصرار على الندية وتجاوزها إلى التفوق .

لقد انتهى المشهد بالفارس بعد الموت، وجبة سهلة للوحوش الصحراء، في إصرار شديد على الانتقام من هذا الخصم، فكان كل فارس وكل شهم مُقدّر عند قومه هو هدف لعنترة - رغم امتداحه له -، لأن عنتره الذي لا يقل عنه - بل ربما يتفوق عليه - ويستحق التقدير من قومه، لا يجد إلا اللمز والحسد من كثير منهم، مما يولد هذه العقدة لديه، وقد تكرر فكرة جعل الخصم القتل وجبة للوحوش لدى عنتره في مواضع أخرى من ديوانه، وكان ذلك كان لازمة نفسية لديه تجاه خصومه .

ويبدو أن المشهد يتنامى ليشكل الشاعر فيه عناصر متداخلة، فالطلعة شكلت جزءاً من المشهد والدم أيضاً، لكن المشهد لا يتوقف على الأشياء المُشاهدة فحسب، وإنما يقترب بالفعل إذ يقول الشاعر بعد «جادت» «شككت» أي أنه استطاع أن يخترق ثيابه/درعه بالرمح الأصم ويمزقها، وهو كريم لا يرضى أن يموت حتف أنفه، لكن الفعل يشير إلى قوة عنتره، وحتى يوسع الشاعر المشهد يستحضر عنصر السباع التي تشارك في تشكيل رؤية تجسّد عنصر القوة، فالسباع تقوم بفعل واضح، إذ إنها تتنهش لحم هذا المدجج بدءاً من «حسن بنانه والمعصم» للدلالة على أنها استطاعت أن تأكل لحم هذا الفارس، إذ إن الأصابع واليد والمعصم، هي التي يبدا الإنسان من خلالها الدفاع عن نفسه أو بدء فعل الهجوم بها، لأن جماع قوته

يبدأ بها، ولكن هذا الفارس/ الخصم لم يستطع فعل شيء إزاء السباع التي باتت تنهشه لأنه ببساطة قد قضى نحبه تحت ملعنات عنثرة الصاعقة؛ ثم إن هناك إشارة ذات دلالة نفسية مهمة، تتعلق بـ «حسن البنان والمعصم»، فالشاعر/ الفارس يريد أن يقول: إن وسامة هذا الخصم العنيد وحسن أصابعه ويده، لم تقف حائلاً دون أن أصرعه، برغم لوني وعدم تمتعي بالحسن نفسه أو ربّما بحسن يقاربه، فالعبرة بالبطولة والفروسية لا في الحسن والوسامة .

إن التدرُّج في تشكيل المشهد يحقق رؤية الشاعر للتعبير عن هاجس البطولة، فيقول «ومشك» ويفتح البيت بـ «واو ربّ» للدلالة على التكرار، وتكرار «واو ربّ» يعزّز عنصر الفخر بالذات. فهو يهتك فروع الدُّرع بسيفه، وهنا يستحضر السيف بعد أن استحضر الرمح، فالرمح يعني الرمي والطعن عن بعد، أما السيف فيعني المكافحة والضرب عن قرب، فهو بسيفه يستطيع أن يحقق انتصاراً على الفارس الذي عرف عنه أنه يحمي ما يجب عليه أن يحميه، فهو خصمٌ مشهورٌ وممروفاً بالبطولة.

ويعلي عنثرة من بطولة الخصم ويقدمه تقديمًا يشي بالشجاعة والقوة، ولكنه لم يفعل ذلك إلا لتأكيد بطولته هو، فهو يمتدح هذا البطل عندما يصفه بأنه يتقن اللعب بالقداح في وقت الشتاء، فهو يطعم الفقراء في وقت الشدة، وهو كريمٌ أيضًا في مجال الخمر، يهتك رايات أصحاب حوانيتها التي يرفعونها للدلالة على توافر الخمرة لديهم، فإذا اشترى هذا الفارس جميع ما عند الخمارين، فإنهم يقلعون راياتهم وينزلونها عن محلاتهم، ويقدم الشاعر وصفًا جسديًا لهذا البطل الذي يرتدي الدرع، وهو طويل الجسم يشبه الشجر الضخمة «المُرحَة»، ينتل ما ينتل الملوك. ويمضي الشاعر في تصوير هذا البطل وقد كُثر عن نواجهه دون أن يبدي تبسُّمًا للدلالة على قوّته وشجاعته وجديته ونيّته على القتل، أو أنه أبداها خوفًا

وَفَرَقًا عِنْدَمَا رَأَى أَنْ نَدَّهُ هُوَ عَنْتَرَةً، وَفِي عُمُومِ الْأَحْوَالِ لَمْ يَكُنْ إِبْدَاءَ النَّوَاجِذِ  
لِلتَّبِيسِ<sup>(١)</sup>.

لقد أثبت عنترة أنه كان محققاً في ما قال، فلقد طعن هذا «المدجج» بالرمح  
ثمَّ ضربه بسيفه سريع القطع، وكلُّ ما يذكره بعد ذلك أنَّ هذا الفارس بقي طول  
النهار ملقى في ميدان القتال، مضطرب الأصابع والرأس بالدم الأحمر القاني الذي  
يشبه لون العظم. وهكذا نرى أن عنترة بعد أن ضخمَّ صورة البطل، عاد وتحدث  
عن شجاعته هو، إذ استطاع أن يطنه بالرمح وأن يضربه بالسيف القاطع، وقد  
خُصَّبَ بدمه، وانتهى المشهد بصورة للدماء للدلالة على تحقيق الانتصار .

يَا شَاةَ مَا قَتَصْتَ لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ  
خَرْمَتْ عَلَيَّ وَلَيْتَهَا لَمْ تَحْرُمِ  
فَبِعَلْتُ جَارِيَتِي فَقُلْتُ لَهَا انْهَبِي  
فَتَجَسَّسِي أَخْبَارَهَا لِيْ وَأَعْلَمِي  
قَالَتْ رَايْتُ مِنَ الْأَعَادِي غِرَّةً  
وَالشَّاةَ مَكْنَةً لِمَنْ هُوَ مَرْتَمِي  
وَكَانَمَا التَّفَتُّ بِجِدِّ جِدَائِي  
وَشَأْبًا مِنَ الْغَزَلَانِ حُرًّا أَرْقَمِ

لقد وضع عنترة الشاعر الفارس فواصل غزلية بين المشاهد الحربية، وكانها  
استراحات المحارب، لقد انتهى المشهد السابق بالمدجج ملقى في ميدان القتال  
يغضبه دمه، وذهب هنا إلى المرأة التي تُعدُّ «شاة قَتَصَ لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ»، لكنها محرمة  
عليه لأنها من قوم أعداء له، أو أنها جارته وهو راعٍ للذمام فلا يفكر فيها، ولكن

(١) نظر المتنبي إلى هذا المعنى في قوله :

إذا رايت نوب الليث بارزة فلا تظنَّ أنَّ الليث يبتسم .

الخط: ديوان المتنبي: ط٧، دار صادر: بيروت ٢٠٠٨، ص ٢١٣ .



الرجل لا يهدأ له بالٌ حتى يعرف أسرار هذه المرأة ولو من باب الفضول، فيرسل جاريته لتعلم بأخبارها وحقيقتها عن طريق التجسس عليها والاستخبار عنها، فلما عادت الجارية أبلفته أن الأعادي غافلون، وأن الصيد/ الشاة / المرأة ممكنة لمن رامها وأراد النظر إليها وصيدها، وزادت الجارية بأن هذه المرأة جميلة لها جيد إذا التفتت به شابته ظبية صغيرة كريمة حرة البياض .

تُبَيِّحْتُ عَمْرًا غَيْرَ شَاكِرٍ نِعْمَتِي  
وَالْكَفْرَ مَخْبِئَةً لِنَفْسِ الْمُنْعِمِ  
وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمِّي بِالضُّحَى  
إِذْ تَقْلِبُ الشَّفَقَتَانِ عَنْ وَضَحِ الْقَمِ  
فِي حَوْفَةِ الْمَوْتِ الَّتِي لَا تَشْتَكِي  
عَمْرَاتِهَا الْإِبْطَالَ غَيْرَ تَغْنُمِ  
إِذْ يَتَّقُونَ بَنِي الْأَسِنَّةِ لِمِ اجْتِمِ  
عنها وَلِجَنِّي تَضَائِقُ مُقْتَمِي  
لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَفْعُهُمْ  
يَتَذَامِرُونَ كَزَزْتُ غَيْرَ مُنْعِمِ  
يَدْعُونَ غَنَّتْ وَالرُّمَاحُ كَانَهَا  
أَشْطَانُ بَغْرِ فِي لَبَانِ الْأَنْهَمِ  
مَا زِلْتُ أَزْمِيهِمْ بِقُبْرَةِ نُحْرِهِ  
وَلَبَانِهِ حَتَّى تَسْرُبِلَ بِالْأَنْهَمِ  
فَأَزُورُ مِنْ وَقَعَ الْقَنَا بَلْبَانِهِ  
وَشَكَا إِلَيَّ بِقُبْرَةِ وَتَضَفُّعِ  
لَوْ كَانَ يَنْزِي مَا الْحَاوِزَةُ اشْتَكَى  
وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامُ مُعْلَمِي

وبعد هذا الفاصل الغزلي/ الاستراحة، يعود الفارس المقاتل إلى ما يجيده، فلقد أبلغ بأن «عمرًا» غير شاكرٍ لنعمته، ووجود النعمة بعدم شكر منعمها مخبئةٌ

لنفسه ولنفس المنكر، والشاعر الفارس يستاء من ذلك لأنه يريد نفساً صافية، وفي سبيل ذلك حفظ وصية عمه وتذكرها جيداً وبخاصة وقت الضحى، حيث القتال دائرٌ على أشده وشفاه الكُماة متقلصة عن أسنانهم البيضاء من شدة الفرع والأهوال، إذ إنهم في «حومة الوغى»، وخوضها يعني الوقت الحرج والخطر، فلا تسمع شكاთهم منها بغير «التغمغم»، لقد كت درعاً لفرساني يتقون بي الأسنة، ويقدمونني للموت ويجعلونني بينهم وبين الرماح، فلم أجبين ولم أترجّح عن ذلك المكان الذي وضعوني فيه وإن كان موقع أقدامي قد تضايق .

ولما كان عنترة لا يحتاج إلى حثٍّ لخوض القتال فإنه كرّ دون حثٍّ وأدّى أداءً غير مذموم، وكانت فحوى حثهم دعوة عنترة للقتال والتقدم، في حين أنه كان مشتبكاً مع الأعداء مباشرة لدرجة أن رماح الأعداء تتجاوز صدر حصانه «الأدهم»، وكأنها حبال دلاء البئر «أشطان بئر في لبان الأدهم»، ولم يكف عن التقدم والاشتباك ولبان الأدهم يلتقى طعنات الرماح حتى صار الدم له سريالاً، «تسريل بالدم»، فازورُ الحصان من «وقع القنا بليانه»، وعند هذا الحدّ يشخص عنترة حصانه ويؤنسّه، فيرى أنه يشكو إليه الحال «بمبرة وتحمحم»، فلو كان يعرف «ما المحاورة اشتكى»، ولو كان يعرف الكلام لكلم فارسه، ولكنّ كلامه أو رغبته الشديدة في الشكوى كانت واضحة وممثلة في العبارة والصهيل. لقد كانت هذه حال الأدهم بينما تتعارك الخيل وهي كالحلة الوجوه، وهنا تشخيص آخر للخيل، مقتحمة الأرض اللينة المشوية بالحجارة، وهي خيلٌ طويلة الجسم ذكوراً وإناثاً «شيظمة وشيظم» .

لقد كان عنترة يعانى من متاعب الحبِّ والهوى، وترسّبات فترة العبودية، ومن تواضع بل تدنّي نسب أمه من وجهة النظر القبلية، ولكن كلمة واحدة أنعمت عليه بها الفروسية والبطولة تمحو كل ذلك، «ولقد شفى نفسي وأبرا سقمها قيل الفوارس ويك عنتر أقدم»، ويمضي الفارس في توضيحه لنتائج حريته ومردود

بطولاته، وما وفّره له من سعة في الاختيار وحرية في الحركة فيقول: حيث شئت الغزو والقتال، فركابي ذلّ معتادة على كثرة ذلك، وعقلي لا يعرب، يعضدني ويرفدني برأي محكم، ولكن الخشية أن يدركني أجلي ولم أدر دائرة الحرب على ابني ضمضم «حصين ومرة»، اللذين شتما عرضي ولم أكن شتمتهما، والناذرين دمي إذا لم ألقهما في حومة الوغى، والواقع أنهما يقولان ذلك في غيبتني، فهما أجين من أن ينازلاني، فإذا ما لقيتهما أمسكا عن لقائي، وهما إذ يشتمانني فلقد بلغت منهما الذي أردت، بقتل أبيهما وتركته فريسة للضباع والنسور.

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ شَفَمَهَا  
 قِيلَ الْفَوَارِسُ وَبِكَ عَنَزَ أَفْئِدِمِ  
 وَالْخَيْلُ تَفْتَحُ الْخَبَانَ عَوَابِسَا  
 مِنْ بَيْنِ شَيْظَمَةٍ وَأَخْرَ شَيْظَمِ  
 نُلُّ رِكَابِي حَيْثُ شِئْتُ مُشَايَعِي  
 لُبِّي وَأَخْفِزُهُ بَأَنِّ مُنْزِمِ  
 وَلَقَدْ خَشِيتُ بَأْنَ أَمُوتَ وَلَمْ تَنْزُ  
 لِنَحْزِبِ ذَائِرَةَ عَلَى ابْنِي ضَمْضَمِ  
 الشَّائِمِي عَرْضِي وَلَمْ أَشْتَفْهُمَا  
 النَّائِزِينَ إِذَا لَمْ أَلْقُهُمَا نَمِي  
 إِنْ يَفْعَلَا فَلَقَدْ تَرَكْتُ أَبَاهُمَا  
 جَزَزَ السَّبَاعِ وَكُلَّ نَسْرِ قَشَقَمِ<sup>(١)</sup>

وقد رأينا في بداية المشهد أن عنتره يوجّه الخطاب إلى عيلة، التي يصرّ على أن تكون بطلة دائمة في قصائده، ولو كان دورها دور المتلقي للرسالة - القصّة، وغالباً ما تبدأ هذه القصّة بـ (واو رُبّ) التي تدلّ على أحد تقيضين هما: التقليل أو التكثير، وإن كانت ترد للتكثير كثيراً وللتقليل قليلاً، وهي هنا للتكثير، فلقد واجه

(١) انظر المصادر السابقة نفسها .

الكثير من الأبطال وقضى عليهم، وإذ يتجنب الحديث المباشر عن نفسه، يعمد إلى رسم صورة خصمه لينبئها في الحديث عنه، وكأنه يتحدث عن نفسه، أو عن شخص عزيز يمدحه، ثم بعد ذلك يعرض عن الحديث الطويل عما دار بينه وبين ذلك الخصم، فيكتفي بذكر النهاية التي وضعها - هو - بشجاعته وقوته لذلك الخصم، فيذكر لحظة الضربة القاضية ضارباً صفحاً عن كل ما حصل طيلة المواجهة، ثم بعد ذلك يذكر لنا ما حصل للقتيل بعد الموت، فهو لا يكتفي بقتله فقط، ولكنه يزيد على ذلك بأن يجعل هذا البطل/ الفارس، الذي يصعب على الفرسان النيل منه، وجبة سهلة للسباع تأكل منه كيفما شاءت .

وهي مشهد «وحليل غانية» نرى أن المشهد قد جاء في معرض فخره بنفسه، ووصف أخلاقه الشخصية؛ من كرم وعفة وشرب للخمر، وشمائله الأخرى من الصعو والسُكر، حسب ما وصف نفسه المنبثقة من روح الفروسية العربية الأصيلة. وعندما يتطرق للشجاعة فلا بد أن يبرزها على أكمل وجه، ولا شيء أفضل من استعراض بعض من واجهوه من الأبطال الشجعان، ووصفه للكيفية التي قضى عليهم بها . نلاحظ أن عفنة قد بدأ بواو رب - سبق الإشارة لدلالاتها على التكثير - ولننظر إلى الدقة في وصف خصمه بأنه حليل غانية. وهنا تأكيد على فكرة الضعولة التي تأتي تبعاً للحرية، فعفنة الذي عاش شطراً من حياته عبداً يرمى ماشية أبيه في القبيلة حتى اعترفوا به؛ لا يكتفي بالحرية وحدها، بل لا بد أن يكون من فحول القبيلة أو العرب، ويتركز المشهد على شخصين هما الحليل/ الزوج، والغانية/ الزوجة، فالمرأة بالغة الجمال المشهورة به لا يتحللها - يتزوجها - إلا فارسٌ مقدم، مشهود له بالفروسية بين قومه. فلا تزوج مثل هذه المرأة إلا للذي يكون قادراً على حمايتها، وحماية النساء من الأشياء التي فاخرت العرب بها. بل إن المرأة لا تنظر بعين الاحترام إلا للرجل القوي القادر على حمايتها؛ فكيف إذا كانت غانية جميلة يطمع فيها الطامع لو سبيت؟ فلا بد لها من رجلٍ

قويّ قادر - تمام المقدرة - على صونها، وحمايتها في كل الظروف، وكأنّ عنتره في هذا المشهد أسقط صورة الحليل في الشجاعة عليه، وأسقط صورة الفانية/ الزوجة الجميلة على عبلة، بجامع عنصر الحبّ والفروسية والبطولة والجمال في الطرفين، وكان هنا لا بدّ من إدخال عبلة في المشهد، فهي المحرّك الأساسي، ليس لشعرية عنتره فحسب؛ بل لفروسيته، ولبطولته ولثورته على المبودية والرّق، وتاهيل نفسه للانطلاق إلى آفاق الفروسية والفحولة.

وعندما يكون المخاطب هي عبلة، يكتسي الوصف الذي أسيفه عنتره على خصمه مذاقاً آخر، ومعادلة تلحّ بقوة على عنتره وتطارده دائماً ويطاردها، وتتلخّص في تحقيق ثلاثة أمور وهي: الفحولة، والشجاعة، والزواج بسيدة ذات منصب وجمال كمبة التي جعلها في مرتبة الفواني (المستغنيات بجمالهنّ عن لبس الحلي).

وهذا الوصف/المدح الذي أعطاه عنتره لخصمه يعتبر أعلى المراتب التي من الممكن أن يحظى به أيّ ممدوح. وكأنه يريد أن يخاطب القوم عامّة، وعبلة خاصّة، بأن هذا البطل، ويكلّ ما يحمله من الشمائل لا يستطيع الوقوف بوجهي، أو لا يساوي شيئاً بجانبه، بدليل ما بعد الوصف بـ (حليل غانية) فهذه عبلة لا تقيب أبداً، عن ذهنيّة عنتره، فهي سيفه الذي يضرب به، وهي شجاعته التي يضكّ بها بخصومه، بل هي حريته، وفحولته، وفروسيته، والمحارب الذي ينزل لساحة المعركة، ويفتك بالأعداء. فلولاها ولولا حبّها لما تحرّر عنتره من قيد المبودية، ليصبح فارس القبيلة وفحلها. وهنا نجد معاناته الشديدة؛ إذ إنه لم يكتف باعتراف القوم به وبشجاعته؛ بل لا بدّ أن يعترف به قلب عبلة كذلك، فهو، هنا، يطلب منها أن تتأكّد بنفسها، من صدق بطولته. إنها ببساطة كل شيء في حياته، إن لم تكن حياته كلّها.

ويلعب حصان عنتره دوراً بطولياً في هذا المشهد الحربي، فهو شريكه في كل أمجاده، ولم لا، وهو عتّه في كل المعارك، والحصان إلى ذلك دائم التعرّض لطعنات

الأعداء بسبب إقدام عنتره والتحامه بالخصوم، ولكن الأدهم حصانه الأثير أهوى من كل ما يتعرض له .

كما أن خصوم عنتره سواء أكانوا أفراداً أم جماعات، يلعبون دورهم المرسوم في المشهد، ومثلهم انصف عنتره خصمه كحرد، فإنه ينصف جيش الأعداء كجماعة، ولذلك فهو جيش يتمتع بالقوة لأنه يمتلك قسياً، وهو جيش ذو منعة وعزة، أنصفه عنتره بوصفه بالكثرة والشدة والمنعة، وهي خيرة الأوصاف التي ينتقها الشاعر ليصف بها جيش قومه، لا جيش أعدائه. وهو كذلك حين يصف فرداً من الجيش المعادي :

وَمَنْجَجٌ كَرِهَ الْكُمَاةَ نَزَالُهُ  
لَا مُفْعِنَ هَزِيئًا وَلَا مُسْتَشْلِمَ  
جَانَتْ يَدَايَ لَهْ بِعَاجِلِ طَفْعَةٍ  
بِمَقْلَفِ ضَنْقِ الْقَنَاةِ مُقْوَمِ

برحابة الفزقنين يهدي جرسها  
بالليل مُفْتَسِّ السَّبَاعِ الضَّرْمِ  
كَمَشَتْ بِالرُّفْجِ الطَّوِيلِ ثِيَابُهُ  
لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَاةِ بِمُخَرَّمٍ<sup>(١)</sup>

فهو يبدأ هنا أيضاً بـ (واو رب) التكثيري، مدحاً وإنصافاً للخصم، فيصفه بأنه مسلح تام السلاح ومكروه في القتال من قبل الأبطال لشراسته وقوته، ولا يهرب من اللقاء مهما ضاق الخناق عليه. والملاحظ أنه يبدأ «بواو رب»، هي أكثر من موقع، فتارةً يوردها لوصف البطل، وتارةً لوصف أداة من أدوات البطل الحربية، وهي هنا الدرع التي مزقها بسيفه على جسم خصمه الذي كان يحتمي بها، كمالاً أخير يغطي جسمه ويحميه من قوة عنتره وضربات سيفه. وقد وصف هذا الخصم/

(١) سعيد مولوي: ديوان عنتره، مصدر سابق، ص ٢٠٩ - ٢١٠ .

الممدوح بأنّه (حامي الحقيقة)، أي يحمي ما هو واجبٌ عليه حمايته. والحماية من الأشياء التي تقتخر العرب وتمدّح بها وتمدّح. كذلك وصفه بأنه (مُعلّم) أي أعلم نفسه وعلمَ عنها بعلامة يُعرف بها في الحرب حتى ينتدب الأبطال لمنازلته، ولو قرأناها بفتح اللام فالمُعلّم: فإنها تعني الفارس الذي يُشار إليه ويدلّ عليه بأنه فارس الكتيبة وواحد السريّة».

### ومشكّ سابغة هتكتُ فزوجها

#### بالسيف عن حامي الحقيقة معلّم

ويصف عنترة مكارم خصمه بالمهارة في لعب (الميسر) حتّى في الشتاء وأوقات الشدّة لأن لعب الميسر في الشتاء دلالة الجود والكرم. كذلك يمتدحه بالإفراط في شرب الخمر، فهو لا يترك عند تجار الخمر شيئاً إلا اشتراه، لذلك فهو «ملوم» لجوده في مجالات عديدة، كلّ هذه الصفات الكريمة التي امتدح بها عنترة خصمه كانت مقدّمة لرسم الصورة المخيفة لهيكل هذا البطل ويطشه، فجسمه الضخم يجعل الناظر يعتقد أن ثيابه قد ألبست شجرة عظيمة، وليس رجلاً عادياً كبقية الرجال. كذلك عندما يقول: «يُحذى نعال السّبت»؛ فهو يصفه بالشرف والنبل؛ فهو لا ينتمل إلا بما ينتمل به الملوك، كذلك هو «ليس بتوّام»، بل حملت به أمه فرداً فجاء قوياً البنية إذ لم يضايقه توأمٌ في بطن أمه يقاسمه الغذاء والرعاية، هذا البطل الذي قال فيه عنترة ما قال، وأسبغ عليه من الأوصاف ما جعلنا نتخيّل الفارس الأوحّد الذي لا يقهر، ظهرت منه ابتسامةٌ محيرةٌ لم تزد عن كونها إبداء التواجد، «فلما رأيته قد أردت نزاله أبدى نواجذه لغير تبسّم»، فكان هذا التصرّف حمّال أوجه، وهي إما أنّ هذا الخصم قد كثّر عن أنيابه استمداً للانقضاض على فريسته (عنترة)، وهذا يناهض سياق الفخر الذي وضع عنترة حكايته فيه، أو أنه أبدى الفيظ لمواجهة عدوّه، كناية عن شدّة البأس، ولكي يهرب بهذا التكشير عدوّه. أو أنه أبدى الفيظ والخوف من الموت على يدي عنترة:

رَيْبُ يَدَاهُ بِالْقِدَاحِ إِذَا شَا  
 هُنَاكَ غَايَاتِ النَّجَارِ مُلَوِّمِ  
 لَمَّا رَأَيْتَنِي قَدْ قَصِدْتَ أُرَيْدُهُ  
 أَبْنَى نَوَاجِذَهُ لِغَيْرِ قَبَسِمِ  
 فَطَقَنْتُهُ بِالرُّمَحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ  
 بِمُهَنْدٍ صَافِي الْحَبِيذَةِ مَجْدِمِ  
 عَهْدِي بِهِ شَدَّ النَّهَارِ كَأَنَّمَا  
 خُضِبَ الْبَنَانُ وَرَأْسُهُ بِالْعِظْلَمِ  
 بَطَلَ كَأَنُ لِيَابَهُ فِي سَرْخَةٍ  
 يُحْدَى نِقَالِ السُّبُتِ لَيْسَ بِثَوَامِ

ويختصر عنتره - كمادته - الحكاية إلى نهاية مأساوية لهذا الممدوح/ الخصم، وهي: الطعن بالرمح، ولكنه لا يكفي بذلك، فمثلما لم يكتف بالممدح بالسير لخصمه، لا يكفي بتلك الطعنة بالرمح البعيدة نسبيًا عن الخصم، وإنما يتبعها بضربة سيف تتلاحم مباشرة بالخصم وتجهز على البطل العظيم:

فَطَقَنْتُهُ بِالرُّمَحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ  
 بِمُهَنْدٍ صَافِي الْحَبِيذَةِ مَجْدِمِ

مساعي الصلح وتجنب الحروب وتقبيحها:

وكما كان العرب ينفرون إلى الحرب، كانوا أيضًا ينفرون منها حرصًا على وأد الفتنة، وما ينتج عنها من ويلات تهلك الأرواح والمال، وتشقُّ على النساء والأطفال والشيوخ وضعاف الناس، ولقد اعتمد بعض شعراء العصر الجاهلي نداء العقل لإخماد نيرانها، وارتفعت أصواتهم كاشفة ويلات وآثارها التدميرية على الجميع، ومنندةً بها ويموقديها والداعين لبدئها واستمرارها، وكان لهذا أطيب الأثر في



نفوس المتقاتلين، ولربما رأوا في صوت العقل والدعوة إلى إخماد نيران الفتن والحروب، فرصة لمراجعة حساباتهم، وسبباً يتذرعون به لقبول الصلح وإنهاء الحرب والتنازع الدموي مع حفظ ماء الوجه، فلنستمع إلى ما قاله الفارس الشاعر عمرو بن معد يكرب واصفاً الحرب بأبشع الصور النفسية بعدما جربها وخاض غمارها وأدرك آلامها وفجائتها المتوارثة بين القبائل والأجيال :

الحَرْبُ أَوَّلُ مَا تَكُونُ فِتْنَةً  
تَسْقَى بِزَيْنَتِهَا لِكُلِّ جَهُولٍ  
حَتَّى إِذَا حَمِيَتْ وَشَبَّ ضِرَامُهَا  
عَانَتْ عَجُوزًا غَيْرَ ذَاكِ خَلِيلٍ  
شَمَطَاءَ جَرَزَتْ رَأْسَهَا وَتَنَكَّرَتْ  
مَكْرُوهَةً لِلشُّمِّ وَالتَّقْبِيلِ<sup>(١)</sup>

لقد كان الشاعر الأعشى منعمً المعيشة بالمقارنة مع من حوله، عاشقاً للخمرة والنساء، باذلاً في ذلك المال الكثير، وكان شاعراً متكسباً بشمره يضرب في الأفاق زائراً الملوك وعلية القوم، وعلى ذلك كان السلم مهماً له ليأمن في تحركاته، ولن نحصر سبب دعوته إلى نبذ الحرب في هذا السبب الشخصي، فهو كغيره ينحدر من قبيلة وبهمه أمته وسلامها، لذلك « انبرى يدعو إلى نبذ الحرب وإيقاف نزف الدماء بين القبائل، مستخدماً السلاح النفسي والعدة القومية، مبيئاً مخلفات الحرب من تكالي ويطامى وإحباط نفسي يلحق الناس جميعاً مهما كانت النتائج، ويؤكد على الإخاء الذي يضيع ويهدر بسبب الطيش الذي يصيب البعض ويدفعه إلى إشعال الحروب المدمرة، ويدعو القوم بلفظ العمومة وما تحمله من صلة الرحم ويضرب على وتر وشائج المحبة بين الناس وعنصر البقاء الذي ينبغي التمسك به والبعد عن عوامل الهدم والقضاء<sup>(٢)</sup>، وسنرى في ما قاله كيف كان

(١) مطلع الطرابيشي: شعر عمرو بن معد يكرب الزبيدي، مصدر سابق، ص ١٤٢ - ١٤٣.

(٢) عبد الرحيم محمود زلح: العدة النفسية والمخفية في همم الحروب الجاهلية، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٩،

يدعو القوم بـ «بني عمنا» وينبئه إلى مخرجات الحرب ومخلفاتها من أيامى وثكالى  
ويتامى، ويرى أن نشوب الحرب بينهم كالانتحار، الذي يُقدم فيه الإنسان على قتل  
نفسه بنفسه أو بغيره، فيقول :

بني عمنا لا تبعثوا الحربَ بيننا  
كرُدْ رَجِيعَ الرُّفُضِ وارموا إلى السُّلَمِ  
وكونوا كما كنَّا نكونُ، وحافظوا  
علينا كما كنَّا نحافظُ عن رُفهم  
نساء موالينا البواكي، وانتم  
مددتم بايدينا حلاف بني غنم  
فلا تكسروا أراحهم في صدوركم  
فتقتشمكم، إن الرماحَ من الغُشم<sup>(١)</sup>

وقد سمى عددٌ من وجهاء العرب في الجاهلية إلى راب الصدع، ومشوا في  
إبرام الصلح ما بين القبائل المتحاربة، وأزهرهم ثلَّة من شعراء الجاهلية المعاصرين  
لتلك الحروب، من خلال توجيه شعرهم وحثُّ الأطراف المتحاربة من خلاله على قبول  
الصلح وتبيين مزاياه، مثلما عمدوا إلى تبيين نتائج الحروب الكارثية على الجميع،  
وكان من الطبعيِّ والواجب أيضًا أن يمدحوا في ذلك الشعر، الرجال السَّاعين في  
الصلح والباذلين الجهود والأموال، ولعلَّ حريًّا طويلةً ومدمرةً كانت لا تزال ماثلةً على  
أرض الواقع، وفي أذهان المصطلين بنيرانها، وذهن شاعرٍ جاهليٍّ كبيرٍ هو زهير بن  
أبي سلمى، والفرض الرئيسيُّ للمعلِّقة بعد ذمِّ الحرب وتبيين نتائجها الوخيمة على  
الجميع، وتسفيه الفدر والقادرين، هو مدح الرجلين اللذين قاما بأعباء الصلح بين  
عبس وذبيان، وهما هرم بن سنان والحارث بن عوف وهما من بني مرة .

وكان بنو عبس قد قتلوا أخ الحصين بن ضمضم في حربٍ من حروبهم،  
فأضمر أن يقتل بأخيه رجلاً من عبس، وقد لاحت له الفرصة في أثناء انشغال

(١) ديوان الأحمسي، هجره وضبطه نصوبه وقدم له «عمر فاروق الطباع» دار الأرقام بن أبي الأرقام، بيروت ١٩٩٣، ص ٢١٠ .

الفريقين بالصلح، فقتل رجلاً من عبس، وكادت الحرب أن تتشب من جديد بين عبس وذبيان، لولا أن تداركها العقلاء وقبلت عبس بدئية القتيل، ثم عقد الصلح.

ولأن الغدر كاد أن يهدم بنيان المصالحة، وسيطر لفترة ليست بالوجيزة على جو القبيلتين، ويلبل مساعي الصلح الحميدة، بل كاد أن يخرّب تلك المساعي ويعطلها، فأراد زهير بن أبي سلمى أن يحثّ القبيلتين على الوفاء بما اتفقتا عليه، فنظم معلقته الشهيرة يمدح الساعين في الصلح، ولعله أراد أن يختار اسماً مناسباً للجو السائد آنذاك، وهو جو غدر ليس على الصورة الفردية فحسب، بل إن الحرب برمتها موطن للغدر، أليس فتك الإنسان بأخيه الإنسان غدرًا، وكذلك تدمير السلام الاجتماعي أليس غدرًا؟ ثم تدمير مصالح الناس الحياتية على مدار فترة طويلة، كل ذلك غدرٌ وأي غدر؛ لذلك لم يكن من باب المصادفة فقط أن يبدأ زهيرٌ معلقته بقوله «أمن أم أوفى»، كرمزٍ يحثّ من خلاله على ضرورة الوفاء بالعهود، والإخلاص لها وتجنّب الغدر، مهما كانت أم أوفى هذه.

لقد اجتهد الرواة والشرّاح بشأن علاقات الشعراء بنساء معينات، من خلال ورود أسمائهنّ في أشعارهم، فوضعوا أخبارًا مستتبطةً من النصّ الشعري لا من الواقع التاريخي، وإن كان بعض تلك الأسماء لا يخلو من دلالة، كاسم عنيزة ابنة عم امرئ القيس وقصته معها في «دائرة جلجل» كما وردت في معلقته<sup>(١)</sup>، واسم عبلة ابنة عم عنتر بن شداد في معلقته أيضًا<sup>(٢)</sup>، على أن العودة إلى ديواني الشاعرين تثبت أن كلاّ منهما ذكر أسماء عددٍ من النساء في غزله ونسيبه وطلله، غير عنيزة وغير عبلة، ففي ديوان امرئ القيس ترد أسماء: (أم الحويرث، وأم الرباب، وفاطم، وسلمى، وبسباسة، وأم جندب، وسليمة، وأسماء، وابنة عفر، وأم هاشم،

(١) حسن الصندوقي؛ شرح ديوان امرئ القيس، ص ٧٤، المكتبة الثقافية، بيروت ١٩٨٧، ص ١٤٣ -

(٢) محمد سعيد مولوي؛ ديوان عنتر، مصدر سابق، ص ١٨٧ وانظر: الأنباري، مصدر سابق، ص ٢٩٦.

وأم عمرو، وهر، والرياب، وفرتى، وليس، وماوية، وليلى، ورقاش، وسعاد، ودعد، وفاطمة، ومي، وجمل، وابنة البكري، وفطيمة<sup>(١)</sup>؛ وفي ديوان عنتره ترد أسماء (أم) الهيثم، ورقاش، وقطام، وسمية<sup>(٢)</sup>، وهذا ينفي اقتصار الشاعر على اسم امرأة معينة في قصائده، مما يضعف كثيراً هذه الأخبار والقصص التي تحصر علاقة الشاعر بامرأة بعينها دون سواها من النساء .

ولا يختلف زهير عن سواء من الشعراء الجاهليين في إطار هذه الظاهرة، فثمة أخبارٌ تروي قصصاً عن علاقته بـ «أم أوفى» التي افتتح معلقته باسمها أو بكنيتها، فقد ذكر الرواة واستشهدوا في ذلك بشعره، أن «أم أوفى» كانت زوجته تتجب أولاداً كانوا يموتون، فتزوّج أخرى هي كبشة بنت عمار بن سحيم، فولدت له كعباً وجبيراً وسالماً وويرة والخنساء، ففارت أم أوفى فأذنته فطلّقها وقال:

امن ام اوفى بمننة لم تكلم

بحومانة السراج فالتلّم

وبالتأمل في ديوان زهير نجد أن أم أوفى كانت زوج زهير، ويبدو أنها رحلت عنه مفاضبةً على أثر ما يقع بين الأزواج أحياناً من خصومة، فحرّك رحيلها المؤقت في قلبه مشاعر الودّ والرحمة نحوها، فقال في ذلك:

لممرك والخطوب مغيرات

وفي طول المعاشرة الثقالي

لقد بالبيت مظعن ام اوفى

ولكن ام اوفى ما تبالي

فاما إذ نايبت فلا تقولي

لذي صهر اذ كنت ولم تذالي

(١) حسن السندوقي: ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص: ٤٧، ٦٧، ٨٠، ٨٣، ٨٦، ٩٥، ١٠٠، ١١٨، ١٢٢، ١٣٢، ١٤٥، ١٤٧، ١٥٩، وغيرها .

(٢) مولوي: ديوان عنتره، مصدر سابق، ص: ٨٩، ٩٣، ٩٨، ١٠٧، ١٢٠، ١٨٩، ١٩٠، ٢٧٠، وغيرها .

اصبْتُ بنِي منك ونلتِ مني

من اللذات والحلل الغوالي<sup>(١)</sup>

ولو تأملنا البيت الأخير لوجدنا أنه صريح الدلالة على أن أبناء كانوا من «أم أوفى» نفسها، فلو أن أولاده منها كانوا يموتون لما كان للبيت موضع في عتابه لها بعد رحيلها، ومن هنا فإننا لا نستبعد أن تكون «أم أوفى» هي كبشة بنت عمار نفسها، أو أن تكون محض رمز كُتِبَ به عن اسمها.

ويؤكد هذا أن زهيراً عرض في مقطوعة أخرى من أربعة أبيات أيضاً جانباً من حالة التارُّم التي يبدو أنها قامت بينه وبين هذه الزوجة، التي بدأت تناكده وهما في أواخر العمر بعد أن كبر أبناؤهما واجتازوا مرحلة التربية الأولى:

وقالَتْ أمُّ كعبٍ لا تزرنِي

فلا والله مالِك من مزار

رايتكِ عبتني وصدبت عني

فكيف عليك صبري واصطباري

فلم أفسد بنيك ولم أقرب

إليك من اللغات الكبار

أقيمي أم كعبٍ واطمئني

فإنكِ ما أقيمتِ بخير دار<sup>(٢)</sup>

وواضح تماماً أن النصين يومئذ إلى منطلق موضوعي واحد، فكلاهما حديث مع زوجة، وكلاهما يقومان على التذكير بتربية الأبناء الذين يشكلون الأرضية الراسخة للعلاقة الزوجية الرصينة، وسواء كانت أم أوفى زوجة زهير الأولى أو

(١) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، قدم له وعلق على حواشيه: سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د. ت. ص ٨٨. وانظر: الأغاني للأصفهاني، مج ٥، ج ١٠، دار إحياء التراث العربي، بيروت ١٩٩٧، ص ٤٥٩ وما بعدها. وانظر أيضاً: لويس شيخو، شعراء النصرانية في الجاهلية، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ت. ص ٥٦٧.

(٢) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، المصدر نفسه، ص ٤٨. وانظر: ديوان زهير بن أبي سلمى مع السيرة والأقوال والنوادر، ط ١، موسوعة مملكة الشعر المتقن، محمد عبد الرحيم، دار التراث الجامعية، بيروت ٢٠٠٨، ص ٨٢، وانظر أيضاً: الأب لويس شيخو، شعراء النصرانية، مصدر سابق، ص ٥٨٤ - ٥٨٥.

الثانية أو محبوبته أو رمزاً أنثوياً استخدمه، أو كنَّ كلهن امرأة واحدة هي زوج زهير الوحيدة التي ولدت له أولاده، ثم اختلفا بعد تقدم السنَّ بهما وتجاфия، وساعد على اختلاف الرواة ذكر الأطلال ووقوفه بها بعد عشرين حجة، فإنَّ المؤكد أن معنى «أم أوفى» مشتقٌّ من الوفاء، فتصدرت كنيها مفتتح مملقته الشهيرة .

والذي يمكن قوله هنا، أن تجربة زهير مع زوجها «أم أوفى»، كانت تجربةً أسريَّةً هادئة، كحالة السلم التي كان يرغب أن تسود بين القبائل، وأنَّ هذه العلاقة الزوجية تعرَّضت للاهتزاز مرَّةً أو مرَّتين، وإن لم يكن ذلك بشراسة حرب داحس والغبراء، وأن زهيراً قد اندفع ليسويَّ تلك الخلافات مع زوجته بحكمته المعروفة وهذوئه وسماحته، كاندفاعه هرم بن سنان والحارث بن عوف في السمي للصلح وإبرامه، وحسبنا أن نعود إلى المقطوعتين لنرى أنه لم يكن يبخل بشيء لتبقى هذه الأسرة متماسكة البنيان، كما أنَّ «ساعبي بني مرة» لم يبخل بجهدٍ أو بمالٍ لإنجاز الصلح بين عبيٍّ وذبيان، أما شفيعه إلى هدفة فهم أبناؤهما الذين حرص على تذكيرها بهم في المقطوعتين «أصبْتُ بنِّي منك»، «فلم أفسدُ نيلك»، لقد كان زهير حريصاً على حفظ الأبناء وحفظ الأسرة من التصدُّع، كحرص هرم والحارث على حفظ أرواح الرجال والنساء والأولاد، وهم أساس بنهان المجتمع، وهكذا فلقد كان بين الشاعر والساعيين للصلح قواسم مشتركة هي «الأولاد والأسرة» و «الصلح والسلام».

وعلى أية حال فإنَّ كان هذا الاسم (أم أوفى)، رمزاً لامرأة يتفق مع جوِّ القصيدة، كما يرجَّح إيمان الفكر في ظروف الصلح، وغدر حصين بن ضمضم، أو رمزاً مكثىً لحبيبة زهير، الحقيقية أو الخيالية، أو أنها كما بيَّنا سالماً زوجته الحقيقية وأم عياله، فإن اسم أو رمز «أم أوفى» كان اسماً ورمزاً موفقاً للحالة التي كان عليها الشاعر لما استهلَّ مملقته بهذا الاسم «أم أوفى»، فهو رمزٌ صارخٌ للوفاء،

حيث كان الحثُّ على الوفاء أخذًا بمجامع لبِّ الشاعر أشاء استعداداته للقصيدة؛ ولأن الأمر انتهى بالصلح، وقد تكفل بتنفيذ بنوده سيِّدا بني مُرة؛ هرم بن سنان والحارث بن عوف، ووفيا بما تمهدا به من مستوجبات الصلح، فلم يجد زهير من مكافأةٍ لهما أكثر من أن يبدأ بالوفاء و«أم أوفى»، ولا أكثر قدرًا وقيمةً من معلقته وشمره، فمدحهما زهير وأجاد فيهما المدح، ليس في معلقته هذه فحسب، بل في قصائد أخرى في ديوانه.

وقد اخترنا هذه الأبيات من معلقة زهير، كمشهدٍ حربيٍّ متكامل، كما يراه شاعرٌ حكيمٌ معاصرٌ للحرب، وإن يكن وصفًا من خارج الحرب، ولكنَّ الشاعر بما لديه من أحاسيس مرهفة، وعاطفةٍ جياشةٍ نحو قومه، ونحو القبيلتين المتحاربتين، بل نحو النسوة والشيوخ والأطفال، صوَّر الحرب في هذه القصيدة وغيرها بصورةٍ منفردةٍ، وكأنه قد اصطلى نيرانها، وتكبَّد أهوالها وجرائرها شخصيًا، لقد رأى هذا الشاعر أن الرهان والجائزة المرصودة للفائز من الفرسين، وهي عشرون بعيرًا، قد تحولًا إلى حربٍ ضروسٍ حصدت مئات القتلى من الجانبين، وآلاف الجمال كديات لأهالي القتلى. فأنشأ زهير معلقته يمدح فيها هذين الرجلين ويدعو إلى السلام ونبذ الحرب، فبعد أن فرغ الشاعر من مقدمته الخاصة بالظعائن الجميلات المنعمات، اللواتي «عالين أنماطًا عتاقًا وكَلَّةَ وِرَادِ الحواشي لونها لونٌ عندم»، و«جزعن السَّويان على كُلِّ قَيْنِي ومفام»، و«ورُكن في السويان عليهنَّ دُلُّ الناعم المتعم»، و«زَيْنُ جِمالهن بصوف كثير الألوان وخاصة اللون الأحمر». كان كُلُّ موقفٍ وقفن به حُبُّ الفنا لم يتحطَّم، حتى إذا وصلن منبع الحياة: الماء، بأمن وسلام و«وَرَدَنَ الماءُ زَرْقًا جمائم»، حيث كان هذا الوصول الآمن مشجعًا لهن ليضعن «عصِيَّ الحاضر المتخيم»؛ فكانت هذه الصور المتتابعة للظعائن، المكوِّنة لهذا المشهد الإنسانيَّ الجميل والمتكامل، والمكلل بالأمن والأمان والسلام، والذي جعل فيهنَّ

«ملهى لللطيف ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسم»، كانت حافزاً أراد الشاعر أن يبيته في معلقته قبل البدء في وصف مشهد الحرب المناقض للصفاء والأمان.

لقد لاحظنا كيف أن الشاعر قد ركّز على اللون الأحمر في البداية لينسجم مع لون نتائج الحرب/ الدماء التي سيصل إليها في قسم قادم من القصيدة، وجاء هذا اللون ميثوئاً بين هودج الطمائن وملابسهنّ وما يوضع على الهودج من أغطية ومفارش، وسرعان ما يظهر لنا اللون الأزرق الذي يمثل الحكمة والسلام والأمان؛ حتر ليتصوّر المتلقي أنّ رحلة الطمائن كانت حرباً ومعركة حقيقية لا بدّ أن تنتهي إلى السلام .

أراد الشاعر أن ينقل المتلقي من هذا المشهد الإنساني الجميل الى أجواء الحرب ومشاهدها، ليحكم على معطيات كل مشهد بنفسه، ويبدأ المشهد بذكر «ساعبي غيظ بن مرة» إشادةً بجهودهما العظيمة، فيقسم بالكعبة «بيت الله»، ومركز الطواف والسعي والحج، وطائفوه وبناته «رجالاً من قريش وجرحهم»، أن هرم والحرث نعم السيّدان، والقسم بالبيت الحرام يدلّ على اعتقاده في «التوحيد»، ويوم الحساب، وأنّ الله عزّ وجلّ علام الفيوب، العالم بالسرائر، المقدم والمؤخر، الحسيب والرفيق، المنتقم والصّبور، ويؤكد ذلك قوله في مكان آخر من المعلقة:

فلا تكتمن الله ما في نفوسكم

ليخفى ومهما يُكتم الله يعلم

يؤخّر فيوضع في كتاب فينخز

ليوم الحساب أو يُعجل فينقم

كان لـ «التوحيد» شأنٌ كبيرٌ في توجيه أفكار الشاعر في هذه المعلقة، متمثلاً في القسم ببيت الله في بداية المقطع الخاص بالحرب وأوزارها، يوحى بالرغبة الجامعة والصادقة لدى الشاعر، لوقف الحرب ونشر السلام والوثام من خلال «توحيد» جهود الصلح، وصولاً لـ «التوحيد» بين القبيلتين- القبائل:



سقى ساعيا غيظاً بن مرة بعدما  
تبرّل ما بين العشيرة بالدم  
فاقسمت بالبيت الذي طاف حوله  
رجال بنو من قريش وجُرحهم  
يمينا لنعم السيّدان وجنتما  
على كلّ حال من سحيل ومُبرم  
تداركتما عيسا ونبيان بعد ما  
تفانوا ونقوا بينهم عطر منشم  
وقد قلتما إنّ تُدرِك السّلم واسعا  
بمالٍ ومعروفٍ من القولِ نسلم  
فاصبحتما منها على خير موطن  
بعينين فيها من عقوبٍ ومآثم  
عظيمين في عليا مَعْدُ هُبيتما  
ومن يستبخ كنزا من المجد يعظم  
واصبح يُحدّى فيهم من تلاكُم  
مغانمُ شتى، من إقالٍ مزنم  
تُعفى الكلومُ بالمئين، فاصبحت  
ينجّفها، من ليس فيها بمجرم  
يُنَجِّفها قومٌ، لقوم، غرامةُ  
ولم يُهريقوا، بينهم، ملء مخجّم  
الا ابلغِ الأحلاف عني، رسالةُ  
ونبيان هل اقسمتُم، كل مقسم  
فلا تكتمنُ الله ما في صدوركم  
ليخفى، ومهما يُكتم الله يَعْلَم  
يُؤخر فيوضغ في كتابٍ فيُنخّرُ  
ليوم الحساب او يعجل فينقم

وما الحربُ إلا ما علمتم ونقتم  
وما هو عنها بالحديث المرجم  
متى تبعثوها تبعثوها نعمة  
وتضمر إذا ضُرِيتموها فتضمر  
فتعمركم عرك الرّجى بنفاله  
وتلجج كشافاً ثم تنتج فتنتج  
فتنتج لكم غلماناً أشام كلهم  
كلحمر عاب ثم ترضع فتقطم  
فتغلل لكم ما لا تُغلل لأهلها  
قرئ بالعراق من قفيز وبرهم<sup>(١)</sup>

لقد كان للاعتقاد بهذا «التوحيد» شأنٌ كبير في توجيه أفكار الشاعر في هذه المعلقة، فمجيئه من خلال القسم ببيت الله في بداية المقطع الخاص بالحرب وأوزارها، يوحي بالرغبة الجامحة والصادقة لدى الشاعر، لوقف الحرب ونشر السلام والوثام من خلال «التوحيد» بشتى معانيه. إن الشاعر يقسم بأعظم وأقدس ما لديه، أن هذين السيدين (الحارث بن عوف وهرم بن سنان) أفضل الرجال على كل حال، لأنهما يسميان صادقين لوقف الحرب وجبر ما انكسر بين القبيلتين، مع تحملهما أعباء الصلح من جهود وأموال، أي أنهما يسميان إلى الصلح من خلال «توحيد» الجهود و «توحيد» الكلمة، كما أن الناس وجدوهما مستوفيين لخلال الشرف والسيادة، لأنهما تحملاً تبعات الصلح وديات القتلى أولاً، وثانياً كان مسلكهما يدعم وساطتهما، لأنهما لم يرتكبا في هذه الحرب أي إثم أو قطيعة رحم، وأخيراً فهما من أرفع بيوت معد ومن أبرز زعمائها العظماء في ذاتهما، أو المعظمين من قبل الناس .

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى مع السيرة والأقوال والنوادر، مصدر سابق، ص ١٠٤ - ١٠٦. وانظر، الأنباري، مصدر سابق، ص ٢٣٥ وما بعدها. وانظر: الأعلام التنتكري، ج ١، أعمار الشعراء الجاهليين الستة، مصدر سابق، ص ٢٢٥ وما بعدها. وانظر أيضاً: الخطيب التبريزي، شرح المعلقات المشق، مصدر سابق، ص ١٢٢ وما بعدها. وانظر كذلك: هيفو، مصدر سابق، ص ٥١٦ - ٥١٩ .

لقد راح الشاعر يذكّر الساعيتين، وما هما بحاجة إلى التذكير، لكنه مدخلٌ لبيّن لهما مفعول عملهم الإصلاحي، فلقد أصبحت قُصْلان النياق المزنّة التي دهفت كديات للقتلى من الجانبين، تُحدّى في مرابهما، لتصبح من «تلادهم»، بعد أن كانت من «تلاد» هرم والحارث. لقد قاما بما فعلاه ب «عمل طبيّ» يمحو الجراح، من خلال دواءٍ هو «المثين» من الإبل التي ضربوا المواعيد الصادقة لأدائها، في سبيل وقف الحرب وتحقيق السلم، مع أنهما لم يجرما بشيء فيها، ولم «يهريقوا» فيها دمًا مهما كان ضئيلاً، فهما «الفارمان» ظاهريّاً، ولكلّهما «الرابحان» فعليّاً إذا ما نجحت مقاصدهما النبيلة .

ويضاطب الشاعر هذين الرجلين الجليلين بأنهما تداركا عبسًا وذيان بعدما استحكم العداء بينهما، وأقنت الحرب رجالهم وشبابهم. ويُعجب الشاعر بما ألزم به هذان الرجلان نفسيهما بأن يُحقّقا الصلح مهما كلّفهما ذلك من جهدٍ ومال، فكان لهما ذلك، وسلّمت القبيلتان من القتل والفناء.

لقد «تدارك» الساعيان عبسًا وذيان قبل «تقانيهما» من الوجود من خلال «تقانيهما» في الحرب، ومن خلال «وتد الحرب» الذي دقّوه بينهما، والذي هو أشأم وأسوأ من «عطر منشم»، وهي امرأةٌ عطرها ليس للزينة ولا لطيب الرائحة، بل هو للموت والفناء المحقّق، لقد أراد الشاعر أن يوظف الأضداد لتحقيق نتائجٍ طبيعية ومنطقية، فالتقاني في الحرب هو هتاءٌ عن وجه الأرض، و «عطر منشم» هنا لا يعني شيئاً من العطر المعروف، بل هو شؤمٌ على واضعيه، و «رديفٌ للفناء، إذ إن «منشم» كانت امرأةٌ عطارةٌ، تحالف قوم فادخلوا أيديهم في عطرها ليتحرّموا به، ثم خرجوا إلى الحرب فقتلوا جميعاً .

وفي قول الشاعر «السلم ونسلم» تأكيدٌ على ضرورة ترسيخ حالة السلم، وليس مجرد الصلح، إلى جانب ما في الكلمتين من جناسٍ وجمالٍ صوتيٍّ وإيقاعيٍّ،

والساعيان إلى الصلح لا يقتصران على معالجة الموضوع بالمال، بل إنهما يسميان إليه بـ «معروف من القول»، وفي هذا إدراك لأهمية الحوار مع الأطراف المتحاربة، ولأنهما يريدان أن يدركا «سلاًماً ولساًماً» من خلال «مالٍ ومعروفٍ من القول»، ولأنهم إن أدركوا «السلم»، ستكون النتيجة الحتمية «نسلم»، أي يتحقق السلام للجميع، ونرى كيف أن الشاعر يجعل الكلام على لسانيّ هرم بن سنان والحرث بن عوف، في قوله «ندرك» و«نسلم»، بصيغة الجمع لأن النتيجة تهْمُ الجميع. وعند نقطة الحديث عن السلام والسلامة «السلم ونسلم» يستخدم الشاعر أسلوب «الإضراب» والالتفات من خلال انتقال ثلاثيّ الأبعاد من الغائب إلى المتكلم إلى المخاطب، ويبدأ ذلك بأداة العرض «ألا»، للفت الانتباه إلى أن لديه «رسالة» يريد تبليغها إلى «المرسل إليه»، وهو هنا الأحلاف وذبيان، من خلال قوله «أبلغ»، لقد علمنا «المبلِّغ» بفتح اللام، فمن هو «المبلِّغ» بكسر اللام، لا نشكُّ أن «شعر زهير» وسيرورته، هو الذي سيبلغ رسالته للـ «أحلاف وذبيان»، ومقادها: أنكم أقسمتم بأهدس الأيمان على الوفاء للصلح وعدم الفدر، فلا تكتموا الله ما صرتم إليه من الصلح، ولا تقولوا إننا لم نكن نحتاج إليه، وإنّا لم نسترخ من الحرب، فإن الله يعلم ما تكتُمونه من ذلك.

ولنكن معلوماً لديكم أن الله سيؤخر عقاب هذا الكتمان والإنكار إلى يوم الحساب فيحاسبكم عليه، أو يجعل في الدنيا لكم العقاب به، أي أنكم لستم بمنجاة من العقاب، إن عاجلاً أو آجلاً، وستحاسبون في كل الأحوال؛ ولماذا الكتمان، أتريدون بعت الحرب من جديد؟ إن كان ذلك كذلك، فإنكم ستبعثونهم ذميمةً مكروهةً بفيضةٍ ومعركةٍ كالنار، وكلّما نفغتم فيها وأضغتم لها وقوداً سترداد اشتعالاً.

وكان عنصر الخطاب حاضراً في هذه الضمائر المتصلة: (وُجِدتما، تداركتما، قلتما) وفي ذلك نسبةٌ مباشرةٌ للفضائل لهذين الممدوحين، يؤكدُها الشاعر مبيّناً اهتمام الجميع بالحدث مدار الخطاب والإشادة، وهو تحقيق السلام وإصلاح ذات

البين، باعتبار ذلك قيمة إنسانية أكدها الإسلام، ضمن ما أكد عليه من القيم الصالحة التي كانت معمولاً بها أو سائدة في الجاهلية.

ولقد استخدم الشاعر الكناية في قوله: (من سحيل ومبرم) وهي كناية عن حالتَي الرِّخاء والشدة، أو السَّعة والضيق، أو السَّلام والحرب، ولتنظر إلى دقة اختيار الكناية لدى الشاعر في قوله «ومبرم» وكان يشير إلى «مكة» الوسيطين من إبرام «اتفاقية الصلح». وهي قوله: (وُجِدتما) أسلوب حذف، حيث حذف الفاعل للعلم به باعتبار أن الجميع يعرفون فضل هذين الرجلين كما استخدم الكناية أيضاً في قوله: «دَقُّوا بينهم عطر منشم»، كناية عن الحرب المدمِّرة وما نتج عنها بين القبيلتين، وإشارة إلى الدور العظيم الذي قام به ساعياً بني مرة، والجهود المضنية التي بذلها .

يلتفت الشاعر هنا إلى الخطاب ويُنَبِّه طرفي هذه الحرب إلى أهمية الالتزام بهذا الصلح، الذي تحقق بعد جهدٍ عظيم، ويحذِّرهما من نقضه، والرسالة التي أراد تبليغها هي قوله: إِيَّاكُمْ ونقض عهد الصلح. ويذكرهم بأذى الحرب وشرورها وهم أعلم الناس بها، لأنهم عايشوها حقيقةً ولدَّةً طويلة، فمرفوها معرفةً يقينية؛ فأنتم تعلمون أن الذي أصف به الحرب ليس رجماً بالغيث ولا هو ضربٌ من ضروب الظن، وإنما هي حقيقةٌ جرَّبتُموها، ونازُ اصطليتم بأهوالها، ودوري أن أذكركم بتلك الأهوال والتجارب المريرة.

وتعلمون أيضاً أن الحرب شرٌّ كُلُّها في أوَّلها وآخرها، ومتى ما أوقدت نارها سرعان ما تقضي على كلِّ شيء وتزداد اشتعالاً، فتعود بوجهها القبيح الشائن ويصعب تلافئها، فامنموها بالتمسك بالسلم، إذ لا طريقة غير السلم، بل والنية الصادقة لترسيخه، هي التي تؤدي إلى وقف الحرب .

ويحذِّر الشاعر المتحاربين من أن هذه الحرب ستطحنهم طحن الرُّحى للحبوب، وستمرِّكهم كمرِّكها ثفالها، وستكون كالثناكة الكشوف التي تحمل كلَّ عامٍ

فيا تي نتاجها رديئاً، ولقد شبّه الحرب بالناقة، ولكنّ حليب الحرب دماءً، وبذلك فإنّ شروء هذه الحرب لا تتقطع وإنما تدرّ وتتابع وتتوالد.

كما يذكرهم بأنّ الأجيال التي تولد في جوّ الحرب تكون غير سوّية، فهي «غلمان شؤم» لا تجلب خيراً، لأنها تعودت على القتل والثأر، ويكون هؤلاء الأبناء على شاكلة «أحمر عاد»<sup>(١)</sup> قُدار بن سالف، وهو «أشام ثمود»، لأنه عقر ناقة نبيّ الله صالح، فجلب المقاب الإلهيّ على قومه .

الا ابلغ الأحلاف عنّي رسالةً

ونبيان، هل اقسمتكم كل مُقسم

وما الحرب إلا ما علمتم ونقتم

وما هو عنها بالحديث المرجم

مضى تبعثوها تبعثوها ذميمةً

وتضرّ إذا ضرّتموها فتضرم

فتعركم عرك الرحى بفالها

وتلقح كشافاً ثم تنتج فتنتم

فتنتج لكم غلمان أشام كلهم

كأحمر عادٍ ثم ترضع فتطمم

فتغلل لكم ما لا تُغل لأهلها

قري بالعراق من قفيز وبرهم<sup>(٢)</sup>

يتابع الشاعر رسم الصورة المنقّرة للحرب، ويذكرهم بأنّ ما يأتيهم من مضارّ الحرب وأذاها، أكثر مما يناله أهل العراق من الخيرات والفلال التي تغلّها أراضيهم الخصيبة.

(١) قال أبو عبيد: كأحمر عادٍ وثمودٍ سواء. وقال مع بعض النسابين: إن ثموداً من عاد. انظر: الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، مصدر سابق، ص ٣٦٩-٣٧٠.

(٢) ديوان زهير بن أبي سلمى مع السيرة والأقوال والتواوير: مصدر سابق، ص ١٠٥ - ١٠٦. وانظر: الأعلام الشنتمرى، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ١، مصدر سابق، ص ٢٢٨ - ٢٢٩. وانظر: الخطيب التبريزي: شرح المملكات المعسر، مصدر سابق، ص ١٤٥ - ١٤٩. وانظر أيضاً: توبس شيخو: مصدر سابق، ص ٥١٧ - ٥١٩ .

وقد استهلَّ الشاعر هذا الجزء بـ (ألا) وهي أداة تنبيه، ولا يكون ذلك إلا لأمرٍ مهمٍّ، وفي قوله: «هل أقسمتم كل مقسم» خرج الاستفهام عن حقيقته ليفيد التقرير، فتكون هل بمعنى قد، وهذا أقوى من مجرد الإخبار.

وقد استخدم أسلوب القصير بقوله «وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم» بقصد التأكيد وتقوية المعنى وحصره، ويقصد أن الحرب ليس فيها غير ما يعلمونه من ضرورها، وطريقته هي النفي والاستثناء، فهم شهود عيان على هذه الحرب ومصطلو نيرانها وأحوالها، وليست المسألة وصفاً خارجياً. وقد جاء الشاعر باستعارة مكنية في قوله:

مَتَى تَبْعَلُوها تَبْعَلُوها نَمِيمَةً  
وَتَضُرُّ إِذَا ضُرِّيْتُمُها فَتَضُرِمِ

حيث شبه الحرب بالنار في سرعة انتشارها وفعلها، فحذف المشبَّه به؛ وجاء بتشبيهٍ بليغٍ في قوله:

فَتَنْتِجْ لَكُمْ غُلْمَانٌ أَشْأَمَ كُلِّهِمْ  
كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تَرْضَعُ فَتَقْطُمِ  
فَتَعْرِكُكُمْ عِرْكُ الرُّحَى بِثُغَالِهَا  
وَتَلْقَحُ كَشَافاً لَمْ تَنْتِجْ فَتَنْتَلِمِ

وقد شبه فعل الحرب بهم بما تفعله الرُّحَى بالحبوب، وفي ذلك استعارةٌ مكنيةٌ حيث شبه الحرب بالناقة المشؤم التي تلد في كل عام دون فائدة تذكر، وحذف المشبَّه به ورمز إليه بشيءٍ من لوازمه: تلحق كشافاً، فتنتج، ثم ترضع، فتقطم؛ ويشبه الأجيال التي تنشأ في جوِّ الحرب وما بعدها، بأحمر عاد، وفي الحقيقة هو أحمر ثمود المشؤوم الذي جلب بطيشه وشره لقومه العقاب والدمار، بعقره للناقة التي أوصاهم نبي الله صالح ألا يمسوها بسوء، فأجواء الحرب وما ينشأ عنها

من دمار، ستؤثر - بلا ريب، ليس على الجيل الحالي فحسب، وإنما ستمتد آثارها النفسية والاجتماعية على الأجيال القادمة، وستدرّ شرّاً على أجيال متلاحقة من القبيلتين، أكثر مما تدرّه قرى العراق من خيرات لأهلها، فلا تفرحوا بهذه الحرب، فلا شيء فيها يدعو إلى الفرح، فأنتم إنما تقتلون، فتُحمل إليكم ديات قتلاكم، وهذه غلّة لكم .

لحيّ حلالٍ يعصم الناس أمرهم  
إذا نزلت إحدى الليالي بمعظم  
كرامٍ فلا نو الضغن يدركُ تَبْلَةً  
ولا الجارم الجاني عليهم بمسلم  
رعوا ظمأهم حتى إذا تم أوردوا  
غمماً تسييل بالسلاح وبالدم  
فقبضوا منايا بينهم ثم اصبروا  
إلى كلاً مستوبل متوخم  
لعمري لنعم الحيّ جرّ عليهم  
بما لا يؤاتيهـم حصين بن ضمضم  
وكان طوى كشحاً على مستكنةٍ  
فلا هو أبداها ولم يتقدم  
وقال ساقضي حاجتي ثم اتقي  
عدوّي بالف من ورائي مُلجم  
فشذّ ولم ينظر بيوتنا كثيرةً  
لدى حيث القث رحلها أم قشعم  
لدى أسدٍ شاكي البنان مقاذفٍ  
له لبذّ اظفأزه لم تقلم  
جريءٍ متى يُظلم يعاقب بظلمه  
سريعاً وإلا يُبذ بالظلم يظلم



وهذه الديات المدفوعة لحي كبير وكثير العدد، - أراد الشاعر تكثيرهم لتكثير «العقل» -، مدفوعة من حي كبير، إذا ائتمروا أمراً كان عصمة للناس في طارقات الليالي؛ وهم قوم كرام ذوو منعة وقوة لا يدرك الموتور معها وتره منهم، في حين أن المجرم الجاني عليهم لا يسلم من قوتهم.

لقد تركتم الحرب ثم عدتم لها، لقد وردتم غمارها فماذا وجدتم؟ لقد أحدثتم سيولاً من الدم بسلاحكم، وخرجتم بأمور وخيمة العواقب، حيث جرّ الحصين بن ضمضم على قومه، بغدره، أموراً لا تواتيهم ولا تناسبهم، عندما أبى أن يدخل في الصلح كباقي قبيلته، فطوى كشحه على فelle ولم يظهرها بل أكثها في نفسه، مفادها أنه سيقضي حاجته ويأخذ بثأره من خصمه، ثم يتقي عدوه بألف فرس ملجم، وإنما أراد ألف فارس، فشدد على عدوه وهو منفرد فقتله، ولم يستعن على قتله بأحد، ولم تعرف بذلك بيوت كثيرة لتدفع الأذى عن المجني عليه، ووصف الشاعر الحصين بن ضمضم بأنه كالأسد الهصور، لا يعتريه ضعف، يعاقب ظالمه إذا بدأ بالظلم، ويقلب ظلمه عليه خسراناً ووبالاً، وإن لم يجد ظالمًا له، فإنه لبأسه وجراته يختلق الظلم ويتكلف أسبابه، ولكن الظلم مرتعه وخيمٌ دائماً، وحصاده الموت والقتل، وفي كل الأحوال يكون «الصدور» عنه إلى «مرتجٍ مستويلٍ وخم».

ويمضي زهير بن أبي سلمى إلى المقطع الأخير من المعلقة، وهو مقطع ذهب أبياته حكماً وأقوالاً مأثورة، وقد اختلف الرواة والشرّاح في ترتيب هذه الأبيات، ومنهم من أضاف إليها ومنهم من حذف منها مع اختلافات كثيرة في ترتيبها. وعلى أية حال، أرى أن مجيء هذه الحكمة في آخر المعلقة ليس أمراً عشوائياً، وإنما هو أمر مرتّب ومقصود، بل إنه متناغم مع أجواء المعلقة وأغراضها، ومطابق لسيرورة الأحداث، سواء أكانت على مستوى حياة الشاعر، أم على مستوى علاقات القبائل، أو ما يتعلق بمساعي الصلح.

لقد جاء الشاعر بملخص لما تضمنته المعلقة - إن جاز التعبير -، فعلى الجانب الشخصي يقول «سئمت تكاليف الحياة»، وسبب هذا السأم طول العمر مع صعوبة أعباء الحياة الشخصية، وتردّي الحياة القبلية والمجتمعية من حوله؛ ورؤيته للمنايا «تخبط خبط عشواء» تئمت من تئمت، وتبقى من تبقي، سواء من البشر المسالمين أو من المتحاربين، وهذا من واقع «علمه بأحداث اليوم والأمس»، ولكنه في ما يتعلّق بـ «علم ما في غدٍ عم»، وفي هذا إشارة وتنبية إلى المتحاربين بمجهوليّة ما يحمله المستقبل لهم من أحداثٍ وخيمةٍ إن استمروا في عنادهم وتجاهل الصلح أو رفضه؛ ولا عجب في ذلك، ولا رجَمَ بالقيس، فـ «من لا يصانع في أمورٍ كثيرة، لا بدُّ أن يضرَّسَ بأنيابٍ ويوطأ بمنسم»، ولنلاحظ دقة هذا الإيعاء والتنبية، في قوله: يضرَّسَ بأنياب، إنها أنياب المنايا، وقوله: يوطأ بمنسم، إنها مناسم وحوافر الجمال والخيّل في ميدان الحرب، فمن لا يتنازل قليلاً عن صلابته في العناد ورفض مجريات الصلح، ففي انتظاره أنياب المنايا ومناسم ركائب الحرب التي ستطوّه. ويعود الشاعر إلى إشادة عامّة في معناها، تفيد بأن من يبذل المعروف يصون عرضه، ولا يشكُّ المتلقي أنه يومئ إلى السّاعين في الصلح، لأن «من يكُ ذا فضلٍ فيبخل بفضله على قومه، يُستقنَ عنه ويُذم»، فالأقربون أولى بالمعروف، وأولى بالمساعدة في تخفيف محنهم وويلاتهم، وهل هناك أكبر من محن الحرب وويلاتها عليهم؟ والفضل على الأقربين وعلى المجتمع، لا ينهض به إلا كلُّ ذي فضلٍ وعزيمة، بل وكلُّ ذي طموحٍ يودُّ الارتقاء إلى المعالي؛ إن الشاعر يرى أن كلَّ إنسانٍ يجب عليه أن يزود عن حياضه بما يتوافر لديه من سلاح، ولا ينصرف الذهن إلى الذود بالسلاح الحربي فحسب، بل إن الذود ممكنٌ ومطلوبٌ بسلاح الحوار والنّية الحسنة وعدم إضرار الفدر والسعي إلى تحقيق الصلح، حتى إذا استنفدت كلُّ هذه الأسلحة، عند ذلك لا بدُّ من الحسم، ولا مندوحة من المواجهة، وعدم التّصلُّ من الواجب والمسؤولية، والركون إلى ما يمتدّ أنه منجاةٌ وسلامة، لأن «من هاب

أسباب المنايا يلقيها ولورام أسباب السماء بسُلم، وأن الذي يعصي الناصح الشُفيق عليه، طواعيةً وتقديرًا لحسن صنيعه، لا بدُّ أن يرضخ يومًا فيطيع مُكرهاً ما هو أشدُّ عليه، فالذي يعصي «أطراف الرُجاج»، وهي أسافل الرماح، سيطيع «عواليها وأسنتها» ولا مفرُّ له من ذلك؛ وما دام الحال كذلك، فليوفِّ كلُّ بواجبه، حتى يوصف بالبرِّ الخالص، ولا يتردَّد في قبول هذا «البرِّ»، من أية جهة جاء، ما دام فيه جنوحٌ للسلم .

ويوجه الشاعر نداءه الأخير إلى المترددين من المتحاريين بقوله: «ومن يقترب يحسب عدوًّا صديقه»، والاغتراب ليس قاصرًا على وجود الشخص في ديار القرية، وإنما قد يقترب المرء عن نفسه، وعن مفاهيمه وسلامة طباعه ذاتها، وعن أهله وقومه وهو بينهم، وعندها «يحسب عدوًّا صديقه»، وتختلط عليه الأمور ولا يفرق بين الفث والسمين، سواء أوحث إليه بذلك نفسه المغترية عنه، أو أوحى إليه بذلك عدوٌّ صريحٌ أو دسَّاسٌ خفيٌّ، وعند هذا الحد فإن المرء «لا يكرِّم نفسه» وبالنسبة «لا يكرِّم».

ويرسل الشاعر نداءه الأخير الذي يبدو وكأنه إرهابٌ يقرب رسالة السماء الأخيرة إلى الأرض، فيحذر المبطنين طبائع يخفونها عن الناس، بأن تلك الطبائع ومهما كانت ومهما استخدم في تمويهها وإخفائها من أساليب، فإنها في الواقع القطعي لا تخفى على الله عزَّ وجل؛ وأن المستمرَّ في الإقبال على الناس وتحميلهم أمورهم، وعدم رفع نفسه بإغنائها عن ذلك، لا بدُّ أن يسأم هو نفسه، فما بالك بسأم الناس منه؛ كان هذا الختام عودةً للحقيقة، وحثًّا على مطاوعة الساعين في الصلح، وأن الصلح خير، وتتويجٌ لحكمة وخبرة ثمانين حولاً أسامت الشاعر من تكاليف الحياة وأعبائها، ومن أعمال القبائل والمجتمع الجاهلي التي اتَّسمت في أحيان كثيرة بالطيش والرعونة والعنف لأتفه الأسباب، وكان لا بدُّ لكل ذي عقلٍ في المجتمع، أن يسعى لتجنب كلِّ ذلك، من خلال التعلُّق بأسباب الصلح، ومن يأبى، «فليكرِّم أسباب السماء بسُلم» .

سَلِمْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ  
ثَمَانِينَ حَنُولًا لَا أَبَالِكَ بِسَامٍ  
رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبِطَ عَشَوَاءَ مَنْ تُصِيبُ  
تُؤْتِيهِ وَمَنْ تَخْطِي يُعَفِّرُ فِيهِمْ  
وَأَعْلَمَ عِلْمَ الْيَوْمِ وَالْأَمْسِ قَبْلَهُ  
وَلَكِنِّي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَمٍ  
وَمَنْ لَا يَصَانِعُ فِي أُمُورٍ كَثِيرَةٍ  
يَضْرُسُ بِأَنْيَابٍ وَيُوطَأُ بِمَنْسَمٍ  
وَمَنْ يَجْعَلُ الْمَرْوْفَ مِنْ بَوْنٍ عَرْضَهُ  
يَفِرُّهُ، وَمَنْ لَا يَتَّقِي الشَّتْمَ يُشْتَمُ  
وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيَبْخُلُ بِفَضْلِهِ  
عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَفَنُّ عَنْهُ وَيَذَمُّ  
وَمَنْ لَا يَنْذُ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ  
يُهْذَمُ، وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يُظْلَمُ  
وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنَايَا يَلْقَاهَا  
وَلَوْ رَامَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسَلَمٍ  
وَمَنْ يَعْمِي أَطْرَافَ الرِّجَاجِ فَإِنَّهُ  
يَطِيحُ الْعَوَالِي زُكَيْتَ كُلِّ لَهْزَمٍ  
وَمَنْ يُوَفِّ لَا يُنْزَمُ وَمَنْ يُفْضِ قَلْبَهُ  
إِلَى مَطْمَئِنِّ الْبَرِّ لَا يَتَجَمِّمُ  
وَمَنْ يَفْتَرِبُ يَحْسِبُ عَدُوًّا صَدِيقَهُ  
وَمَنْ لَا يُكْرِمُ نَفْسَهُ لَا يُكْرَمُ  
وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ أَمْرٍ مِنْ خَلِيقَةٍ  
وَلَوْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمُ

ومن لا يزل يستحمل الناس نفسه

ولا يُغنيها يوماً من الدهر يسام<sup>(١)</sup>

كانت هذه النصائح والحكم عنصرًا مهمًا ومكملًا لمشهد الحرب والسلام، فإن كان المشهد الحربي مجافيًا ومناقضًا للنصيحة والحكمة، فإن مشهد السلم والأمان هو نتيجة طبيعية متوافقة مع سعي الناصحين والحكماء .

ولقد عارض الحرب بشكل أو بآخر، وذمها ونقر منها، عددٌ من الشعراء الجاهليين منهم على سبيل المثال، الفند الزماني أحد فرسان بكر وشعرائها الذي اعتزل حرب البسوس ولم يشارك ضدّ ثعلب، إلا مضطراً بعد وقتٍ طويلٍ من بدئها، ومنهم الحارث بن عباد الي اعتزل الحرب نفسها ولم يشارك فيها إلا بعد أن قُتل ابنه بجير، على يد مهلهل بن ربيعة، ومنهم زهير بن أبي سلمى والنايفة الجعدي ومعن بن أوس وامرؤ القيس وعمرو بن معديكرب الزبيدي وطرفة بن العبد والأعشى وغيرهم<sup>(٢)</sup> .

## ٢- مشهد الشراب

أولع الجاهليون بالخمرة في حواضرهم وبياديههم وافتخروا بمعاقرتها وبذل الأموال في سبيلها، وأول تعليل للحرص على شربها هو تزجية أوقات الفراغ الطويل والملل، وتوليد خيالات سائرة وبمك الجراءة في قلوبهم لاتخاذ المواقف في حالة السلم، وفي زمن الحرب لتزيدهم حماسةً وشجاعةً وحميةً، وبسبب افتقار الفالية العظمى منهم للعقيدة الدينية، وبالتالي فقر الحياة الروحية بل وفقدانها، تلُبُّهم الخوف من الموت، وأقلقتهم مجهولية المآل في الحياة الأخرى، فاستهانوا بالحياة

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى مع السيرة والقوال والنوادر، مصدر سابق، ص ١٠٨ - ١٠٩، وانظر: الأبياري، مصدر سابق، ص ٢٧٢ وما بعدها. وانظر: الخطيب التبريزي، مصدر سابق، ص ١٥٠ وما بعدها وانظر أيضاً: الأعلام الشنتمر، مصدر سابق، ص ٢٣١ - ٢٣٢. وانظر كذلك: شيخو، مصدر سابق، ص ٥٧٢ - ٥٧٤ .

(٢) هلي سليمان، الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع، وزارة الثقافة السورية دمشق ٢٠٠٠، ص ٤٤-٤٥، وانظر: الحوفي، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٧٥ - ٢٧٦ .

لكثرة حروبهم وتوقعهم الفجائع في أنفسهم وأحبائهم في كل لحظة، ففرعوا الى الشراب يدمنونه ويتقنون فيه، وعدوا معاقرة من الأعمال التي تعود عليهم بالثناء والفخر والاعتزاز والصيت الحسن بل وخلود الذكر. والخمرة بعد ذلك تشمرهم بالزهو والنشوة إذا انتصروا، وبالنسيان والسلوان إذا انهزموا أو هُجِعوا، لذلك كانت صديقة الجميع في كل الأحوال، يماقرها الفني والفقير والملوك والرعايا، فأقيمت لها جلسات الشرب، وبذل القادرون الكثير من أموالهم لإقامة هذه المجالس، وجمعوا لها الأصدقاء والندامى، فشربوا على غناء القيان ونحر الجزر .

ويلغ من أهمية الشراب غلبته لأن يكون مقدّمة في بعض القصائد الجاهلية المهمّة، ويكسر بذلك عرف البدء بالمقدمة الطللية، ومن أشهر القصائد ذات المقدمة الخمرية، معلقة عمرو بن كلثوم، إذ بدأها بالقول:

ألا هبّي بصحنك فاصبحينا

ولا تبقي خموز الأندرينا

مشعشة كان الخُصّ فيها

إذا ما الماء خالطها سخينا

تجوّز بذّي اللبانة عن هواه

إذا ما ذاقها حتى يلينا

تري اللجرّ الشديد إذا أمرت

عليه لاله فيها مُهينا

وإنّا سوف تدركُنّا المنايا

مُقنّرة لنا ومقنّرينا <sup>(١)</sup>

تتكوّن عناصر المشهد من الساقية ومن الشاعر وصعبه، ثم من الخمرة ومائها ومن عنصر مكانيّ هو بلدة الأندرين الشهيرة بخمورها، والعنصر المهمّ أيضاً في هذا المشهد هو عنصر وصف الخمر وتأثيرها الكبير على الشاربين. ولكي

(١) الأبناري: مصدر سابق من ٣٧١ - ٣٧٤. والنظر: الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مصدر سابق، ص ٢٥٢ - ٢٥٥.

يدخل الشاعر عنصر اللون جعل مزجها بالماء يُنتج الحصف فيها، وهو نبت له زهر أحمر يشبه الزعفران، ولا يبعد الشاعر بذكر تأثيراتها فأول ما يخالطها الماء سواء بُدئ بشربها أم لم يُبدأ، فإن أول التأثير أن تصاب نفس رائيها بالسُّخاء والكرم، إن كان ذلك في كرم شرائها وسقيها للندامى، أو في الكرم بشكل عام، فهي تميل بذوي الحاجة عن قصده وجموده فيلين مع أولى جرعاتها، وحالها يراها البخيل شديد البخل، فإنه يهين ماله ويسخو به دونما تردد ليحصل عليها، وفي رأيي أن هذا التفسير هو الأصح من القول بأن الخمرة تخلط بماء ساخن، فالمعروف أنها تخلط بالماء البارد أو بالتلج، ولا يصلح لها الماء الساخن، لذلك كانت تُحفظ مدداً طويلة وتُخزن في جرار الفخار أو القرب، لتبقى باردة، وكلما كانت مدّة التمتع أطول، كانت الخمرة أجود وأبرد وأغلى ثمناً. وآية المشهد وبيت القصيد فيه هو البيت الخامس، فجانّب كبير من فلسفة الشراب هو استباق المنايا وصرف المال على ما يغني النفس والقلب في الحياة، ويخلد ذكر المرء بعد الموت، فالمنايا مقدرة للجميع، ولكن الإنسان الجاهلي لا يعرف ولا يطمئن لمصيره بعد الموت، ولأنه يعلم أن المنايا (مقدرة لنا ومقدرين لها).

ولما كانت هذه هي أهم أسباب تعاطي الخمرة والكرم في سبيلها وإقامة مجالس الشرب واللهو لها؛ فإننا نرى شاعراً كامراً القيس عندما ودّع صباه، بقي يراقب أربع خلّات أولهنّ الندامى الشاربين الخمر دُجى ويكثر:

جَزَعْتُ وَلَمْ أَجْزَعْ مِنَ الْبَيْنِ مَجْزَعًا  
وَعَزَّيْتُ قَلْبًا بِالْكَوَاعِبِ مَوْلَعًا  
وَأَصْبَحْتُ وَدُعْتُ الصُّبَا غَيْرَ انْنِي  
أَرَأَيْتُ خُلَاتٍ مِنَ الْعَيْشِ أَرْبَعًا  
فَمَنْهَنْ قَوْلِي لِلْندَامَى تَرَفَّقُوا  
يُدَاجُونَ نَشَاجًا مِنَ الْخَمْرِ مُتَرَعًا<sup>(١)</sup>

(١) الاستدويي؛ هرج ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ١٣٠ .

ونرى في الشعر الجاهليّ قيمتين أساسيّتين تتجلّى كلّ واحدةٍ منهما في  
سياقٍ مفايرٍ للسياق الآخر، فقد عُني الشعراء بوصف كرمهم في مجلس الخمر،  
كما عنوا بوصف نحر الإبل الكريمة في أيام الشدّة. وتتجلّى هاتان القيمتان في  
معلقة طرفة بن العبد إذ يقول :

ولستُ بحلالِ التُّلاعِ مخافةُ  
ولكنّ متى يسترفدِ القومُ أرفدِ  
وإن تبغني في حلقة القوم تلقني  
وإن تلمسني في الحوانيت تصطدِ  
متى تاتني اضبّخك كاساً روية  
وإن كنت عنها ذا غنى فاعنْ وازدِ  
وإن يلتقِ الحيّ الجميغُ تلاقني  
إلى نروة البيت الشريف المصفدِ  
ندامايّ بيضُ كالنجوم وقينةُ  
تروح إلينا بين بردٍ ومجسدِ  
رحيبٍ قطابٍ الجيبِ منها رفيقةُ  
بجسّ الندامى بضّة المتجرّدِ  
إذا نحن قلنا اسمعينا انبرث لنا  
على رسلها مطروفة لم تشددِ  
إذا رجعت في صوتها خلت صوتها  
تجاوَبَ أظفار على ربيعٍ ردِ  
وما زال تشرابي الخمورَ ولذتي  
وبيعي وإنفاقي طريفي ومُنلدي



## إلى أن تحامتنى العشيرة كلها وافرحتُ بفراق البعير المعبد<sup>(١)</sup>

يبدأ المشهد هنا بنفي حلول التلاع «ولمست بحلال التلاع» لخوحي من مسؤوليات عديدة تقتضيها «مشاركة الأهل حياتهم والانتماء لهم والانشغال بهم ويقضايهم»، ويؤكد ذلك قوله «مخافة» في نهاية صدر البيت، والمعروف أن نزول التلاع يبعد بالمنزل عن سبل الضيوف والمارة من المحتاجين وأبناء السبيل، وما يقتضيه الحلول بجانب السبل المطروقة والمالوفة من الاستضافة والإكرام بما يترتب على ذلك من تكاليف، ولذلك نفى الشاعر أن يكون من سكان التلاع.

وتبدو الخمرة هنا جزءاً أساسياً من عناصر هذا المشهد في المعلقة، فقد شكّل هذا المقطع من النصّ مشهداً تتجسّد فيه رؤية الشاعر للحياة، فهو يستحضر شخصاً - هي الغالب مفترضاً يخاطبه من أجل أن يبيّن كيف يقدم الخمر إلى الآخرين، وبعد ذلك يفتخر بنفسه، وفخره بنفسه متملّ في صورة الندامى الذين وصفهم كأنهم النجوم، ويستحضر الشاعر بالإضافة إلى شخصية الندامى شخصية أخرى وهي القينة، التي يصف لباسها المزركش بألوان متعددة. ولا يكفي بهذا وإنما يصف الجمال الجسديّ الذي تتمتع به هذه القينة، ثم يصف غناها الذي جاء بعيداً عن التصنّع والتكلف. ويشبّه صوتها بصوت الأمّهات الحانيات على أولادهن. ويبيّن طرفه كيف أن العشيرة دأبت على تجنبه حتى صار كالبعير الأجرب.

ليس من شك في أن خيوط هذا المشهد تتألف من عناصر مجتمعة هي الشاعر والندامى والقينة والخمرة والعشيرة، وإذا كانت هذه الأشياء قد استطاعت

(١) الأعلام الشنتمري: ديوان طرفة بن العبد، ط ٢، تحقيق: درية الخطيب ولطفي سقال، إدارة الثقافة والفنون، البحرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٤٢ وما بعدها. وانظر: الأعلام الشنتمري: أعلام الشعراء المئة الجاهليين، مصدر سابق، ج ٢، ص ٣٩ - ٤٠.

أن تؤلف عالماً خاصاً بالشاعر، فإنه عالم جسّد المشهد الإنساني، وهو مشهد ذو بعدين: بعدٌ روحيّ يتمثل في الفناء والخمرة، وبعدٌ ماديّ يتجسّد في تشكيل صورة نموذجيةٍ للقينة فضلاً عن أن هذا المشهد في الشعر الجاهليّ مشهد يصوّر كرم الشاعر في لحظات اللهو والإقبال على الحياة وتمتعها ومباهجها.

وغالباً ما يقرن الشاعر الجاهليّ جملةً من الأغراض في قصيدته وخاصةً في المطولات، فتبدأ بالأطلال والنسيب، ثم تأتي الأغراض الأخرى من وصف الرحلة وذكر الممدوح أو الغرض الأساسي من القصيدة، ويرد في ثايلها حسب مقتضى الحال، الفخر بالنفس وبالنسب وبالكرم وبمعاقرة الخمرة ومصاحبة الندامى والتردد على القيان وسماع الفناء وما إلى ذلك. فهذا عنتره بعد أن يذكر محبوبته عبلة وديارها وعشقه لها ورحيلها، والإشادة بجمالها، ويصف ناقته، ويطلب من عبلة الثناء عليه ثناء حقّ وعلم (أثني عليّ بما علمت)، ولا يرى في ارتدائها القناع ما يمنعه من رؤيتها طالما أنه قويّ ويصرع الفارس المدجج بسلاحه، بعد ذلك، يأتي إلى ذكر المدامة فيقول:

ولقد شربت من المدامة بعدما  
ركذ الهواجر، بالمشوف المغنم  
بزجاجة صفراء ذات أسرة  
قرئت بازهر في الشمال مُقَدِّم  
فإذا شربت فإنني مُستهلك  
مالي، وعِزِّي والفِرْل لم يُغْلَم  
وإذا صخوت فما أقصر عن نَدَى  
وكما عِلِفَتِ شمالي وتكرُمي<sup>(١)</sup>

(١) الأعلام الشنتمري: أعلام الشعراء الستة الجاهليين، ج ٧، مصدر سابق، ص ٩١. والنظر: الخطيب التبريزي: شرح المعانيات المعش، مصدر سابق، ص ٢٢٩ - ٢٣٠.

يصور عنتره هنا مشهداً منفرداً - كما يبدو - لتعاطيه المدامة، فيضمُّ المشهد عنصرين إنسانيين رئيسيين هما هنا، الشاعر وعبلة، وكانت المدامة هي العنصر الأبرز في المشهد، وتشتمل على العنصر الزماني ضمناً، فلفظ المدامة مشقٌّ من إدامتها في الدن، والشاعر يفخر بأنه يشربها بعد ركود الهواجر واشتداد الحرِّ (عنصر زمني آخر)، في قدح مجلّو ومنقوش (عنصر الأواني)، أو أنه اشتراها بدينار مجلّو. ومنقوش، أي بعملة صحيحة إشارة إلى بذله وسخائه في سبيل الحصول عليها (عنصر الكرم)، ويتأنق الشاعر في وصف عنصر أواني الخمر، من زجاجة مخططة وقدح مجلّو ومنقوش وإبريق فضي ومصفاة (فدام)، ويدخل عنصر اللون في وصف الزجاج، فلونها أصفر بصفة أصلية أو أنها شفافة يلوّنها الخمر بالصفرة، وهي ذات خطوط وانحناءاتس وتكسّر، ويضيف إلى عنصر اللون لوناً آخر هو لون الإبريق الفضي الأزهر أي الأبيض الموضوع إلى جانب الزجاج والمسدود بخرقه (مفدّم)، أي لفّ فمه بقماشة للتصفية وحفاظاً على نظافة المدامة وعزلها عن أية مؤثرات خارجية، وفي هذا إشارة إلى التأنق في شرب المدامة، أما عنصر صفات الشاعر وشيئه فهو يلفت نظر الحبيبة (كما تعلمين) حتى في أثناء السكر فإنها عنصر بارز أيضاً من عناصر المشهد، فهو يستهلك ماله في سبيلها وسبيل غيرها من دواعي العيش الكريم من أكل وشرب ويزل، كدليل دامغ على كرمه وبذله وسخائه، وهو بذلك يتقص ماله ويسخو به في هذه السبل، ولكنه يشتدُّ في المحافظة على عرضه فهو وافرٌ موصوفٌ بالتمام والكمال، وفي حال صحوه من السكر يباشر الكرم وأعمال الخير والمعروف دونما تقصير، ويستمرُّ في التخلي بأرفع صفات الشّمائل والشيم، ولغة هذا المشهد ذات ألفاظ متقابلة وطباقات تسهم في بنائه مثل: شربتُ، صعبوتُ، مستهلكٌ مالي، وعرضي وافر .

ويستمر شعراء المعلقات في ذكر الخمرة في معلقاتهم، فهذا ليبد بن ربيعة العامري يخاطب محبوبته فيقول :

بل أنتِ لا تدريين كم من ليلةٍ  
 طلق لذيذٍ لهوها وندامها  
 قد بدتْ سامرها، وغاية تاجرٍ  
 وافيتْ إذ رُمعتْ وعزُّ مدامها  
 أغلى السُّبَاءِ بكلِّ ادكنٍ عاتقٍ  
 أو جونةٍ قُدِحتْ وقُضَّ ختامها  
 باكزتْ حاجتها النُّجَاجَ بسُحرةٍ  
 لأعلَّ منها حينَ هبَّ نيامها <sup>(١)</sup>

هذا حديث مناجاة بين الحبيبين على انفراد كما يفترض، ولكنه وصِفَ المشهد على أنه مشهدٌ جماعي، فعناصر المشهد الإنسانية تتوزع على الشاعر وحبيبته والتدامي والتاجر والنيام، ويدخل إلى المشهد عنصر الزمان من خلال قوله: ليلة، بت، سامرها، بسُحرة، ولا يهمل الشاعر وصف حديثه للتدامي وما يحصلون معاً من لهو لذيق، ويذكر ألقاظاً لبناء المشهد فيها تشويقاً لحبيبته: بل أنتِ لا تدريين كم عدد الليالي التي لهوت فيها مع صديقي، ولا تعلمين كم من راية خمار قصدها حين نُصِبت، للدلالة على موقع حانوت الخمار (عنصرٌ مكاني)، وعنصرُ الشرب/ الخمرة، وعنصر الثمن، ولا تعلمين كم اشترت الخمرة بأثمانٍ عاليةٍ إذا ارتفعت أثمانها (عزُّ مدامها)، وعنصر الأواني التي لم تفتح من قبل لغيره، من ادكنٍ عاتقٍ أو جونةٍ قُدِحتْ وقُضَّ ختامها.

ولا بد من عنصر اللون في مشهد الخمرة، فزُفُّها أغبر اللون (ادكن)، وخايتها مطليّةً بالقار وراية التاجر لها لونها أيضاً، وهي إلى ذلك خمرةٌ معتقةٌ تستحقُّ أن تُشرب أكثر من مرّة، في عنصر زمنيٍّ يجعلها جديرةً بأن يسمى للاصطباح بها فجراً مع صياح الديكة والاعتباق بها ليلاً، لقد أدخل الشاعر إلى المشهد عنصرين زمانيين: الليل والفجر.

(١) لبيد بن ربيعة العامري؛ شرح الجوان، ط٢، حققه وقدم له: إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت: الكويت ١٩٨٤، ص ٣١٣ وما بعدها.

وفي المشهد حركية عالية تتمثل في سعي الشاعر لموافاة راية التاجر المرفوعة على موقعه، وفي رفع الراية ذاتها وفي حركتها ورفرفرتها، وفي حركة البيع والشراء والمساومة والسَّمر واللهو وانطلاقهما، وفي حديث الندامي، وتعبّر عن الحركية الفاظاً من قبيل: قُدِّحَتْ، وقُضِّ ختامها، وياكرتُ حاجتها، لأعلّ، صياح الدجاج (الديوك)، هبّ نيامها، كل هذه عناصر أضفت على المشهد حيويةً عاليةً ومستمرة .

وكان الأعشى أكثر الشعراء الجاهليين حفاوةً بالخمرة والقيان والفناء في شعره، يبذل في سبيل ذلك كلَّ غالٍ ونفيس، ويمقد مجالس للشرب واللهو والفناء لنفسه ولصحبه، ويضرب في الأفاق مادحاً الملوك وعلية القوم ليحصل على الأموال اللازمة لذلك، فكان كثير الرُّحلة والتنقل، وكان «مكبّاً على اللهو، منغمساً في الملهيات، ينهب المتعة نهباً كأنما يسابق إليها الحياة هيسبقها... وكان لهوه قائماً على ثلاث دعائم رئيسية: الخمر والنساء والفناء»<sup>(١)</sup>، يقول :

وصهباء صرف كلون الفصوص  
ص باكرت في الصبح سؤازها  
فطورا تميل بنا مرة  
وطورا نعالج إمرانها  
تكاذُنْشِي، ولما تُنْقِ،  
وتغشي المفاصل إفتازها  
تدبُّ لها فترة في العظام،  
وتغشي الثؤابة فؤازها  
تمرزُّتها في بني قاييا،  
وكنث على العلم مختازها  
إذا شمت بائعها حقه  
عنفت وأغضببت تجارها

(١) ناصر الدين الأسد، القيان والفناء في العصر الجاهلي، ط ٣، دار الجيل، بيروت ١٩٨٨، ص ٢٢١.

معي من كفاني غلاء السُّبَا  
 وسمِعَ القلوبَ وإبصارها  
 أبو ماله خيرُ أشياعنا،  
 إذا غَنَّتِ النفسُ اقتارها  
 وُسمعتانِ وصنَّاجَةٌ  
 ثَقُلْتُ بالكُفِّ أو تارها  
 وَيَرِيظُنَا مُغْمَلُ دَائِمٍ،  
 فقد كاد يَغْلِبُ إسكارها  
 ونو تومثين وقاقِزَةٌ  
 يَغْلُ وَيُسْرِعُ تَكَرارها  
 توفِّي ليومٍ وفي ليلةٍ  
 ثمانينَ نَحْسَبُ إستارها <sup>(١)</sup>

هذا أحد المشاهد الخمرية متكاملة العناصر للأعشى، يبدأ المشهد بالصُّبَّاء وهي العنصر الرئيسي الذي يدور المشهد حوله، وهي صهباء صرفٌ غير مختلطة بشيءٍ كالماء مثلاً، وهنا يستفيد الشاعر في تذوقها وتعديل طعمها من السَّوَّار، ولأنها صرفٌ فإن طعمها مرٌّ أحياناً فيشربونها على تلك الحالة، وأحياناً يمالجون هذا المرار، وهي بمنظرها وحالتها تلك تكاد تثير فيهم النُّشوة وتفتّر مفاصلهم وتسكّنها قبل أن يتذوّقوها بعد. ولكنهم حين يتذوّقونها يسري فتورٌ في العظام وسكون، ويرتفع مفعولها حتى يصل مقدم الرأس. لقد اختار الشاعر مثل هذه الخمرة وشربها لجودتها تمرّاً وبمزاجٍ، وسط جماعاتٍ لثيمة من مختلف المشارب والأجناس من المسافرين تتجمع في حانات الخمارين. ولذلك فإنه عندما يطلب شراها ينفذ مع تاجرها، لدرجة إغضابه في المساومة، ويحصل عليها مهما كان

(١) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير: ط٢، طبع مطبعة أدلف هلزهوس، بيلدة، نشر دار ابن قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع: الكويت ١٩٩٣، ص ٢١٤. وانظر: عمر فاروق الطيّاح: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٠٦.

ثمنها، ولا عجب في ذلك طالما أن معه مرافقاً يكفيه مؤونة ثمنها الغالي (أبومالك)، وهو إلى ذلك ملء السمع والبصر والقلوب ويضرب إلى نجدة الشاعر في هذا المجال بما يحافظ دائماً على رفقته .

ولا يففل الشاعر طريقة شراء الخمرة ولا طريقة شربها كمناصر مكملّة للمشهد في الفاظ مثل: سمت بإثعها، عنفت، أغضبت تجارها، ممي من كفاني، وكذلك الفاظ تخص طريقة الشرب: تمرزتها، تميل بنا مرة، نعالج إمرارها، والفاظ تدل على مفعول الخمرة مثل: تكاد تنثني، وتنثني المفاصل إفتارها، وتنثني الذؤابة، تدب لها فترة في العظام .

وتتوزع العناصر الإنسانية في المشهد ما بين الشاعر نفسه بطبيعة الحال والشرب (ندماء الشاعر) وبائع الخمر (التاجر) والمرافق الكريم والسخي أبو مالك، والسوار وهو أحد الحضور الذي شرب الخمرة حتى دار بها رأسه، وهناك جماعة الشاربين المتجمعين في الحانة من مختلف المشارب ومن المسافرين. ويأتي بعد ذلك العنصر الإنساني المكمل للجلسة، وهو العنصر الترفيهي المتمثل بالمسمعتين وهما الجاريتان المغنيتان، والمازفات على أوتار الصنّاجة والبريط. وهناك عنصر إنساني متحفز ونشط يضع في أذنيه التومتين، وييده القاهرة (من أواني الشراب) يمارع في تكرار صبّ المدامة فيها للشاعر وندمائه .

وبعد أن يصل المشهد إلى الانتهاء من شراء الخمرة، يبدأ المشهد بعناصر إنسانية أخرى تكمله وتواصل بناءه، فيأتي دور المسمعتين وهما الجاريتان المغنيتان، ولا يتطرق الشاعر إلى جمالهما باعتبار ذلك مفروغاً منه ومعروفاً، تصحبهما الصنّاجة بأوتارها والبريط الدائم المزف إلى درجة أنه يكاد يتقلب على حالة السكر نفسها. والعنصر الإنساني الأخير هو الساقى ذو التومتين في أذنيه والرجاجة والقدح في يديه، ويتميز بفرط النشاط في تكرار الصّبّ للشاعر وندمائه حتى أنهم شربوا ثمانين كأساً من أربع زجاجات كبيرة .

لقد أسهم عددٌ من العناصر في بناء هذا المشهد الخمرى بامتياز، وهي عناصر إنسانية مختلفة، وعنصر الخمرة ومفعولاته وطريقة شراؤها وشربها أساساً، ثم عنصر الطرب والآلات الموسيقية .

وفي مشهد آخر يركّز الأعشى على عنصر اللون في الخمرة، فهي تشبه لون الماء المختلط بالدم في اللحم عندما يوضع في قدر الطبخ، وهو إلى ذلك لونٌ أحمر يميل إلى السواد، وهو هنا يدخل عنصر تأثير آخر من مفعولات الخمرة مرتبطاً بالعنصر الزماني لشربها في الصباح أو النهار، وشربها في العشاء، فشربها في الضحى يورث النفس الخبث والكآبة وذكر الهموم وما يلحق بذلك من أذى، أما شربها في العشي فيورث طيب نفس ولذة ونشوة. ويعرض الشاعر في هذا المشهد إلى كيفية وأحوال شربها في كلِّ الحالات: الفنى والصعلكة والكفاف، ويمضي الشاعر في وصف بعض عناصر المشهد حيث أسند الرقَّ إلى حجارةٍ مرصوفةٍ قرب جدول ماء، فشربها الشاعر وصحبه وقوفاً على نوقم وشربوها بعد أن أناخوا ركائبهم. وفي مشهد آخر يقول الأعشى :

وكاسٍ كماءٍ النّبيِّ باكرتُ حذّها  
بِفِرَّتْهَا، إذ غاب عَنِّي بُغَاثُهَا  
كُمَيْتٍ عَلَيْهَا حَمْرَةٌ فَوْقَ كُمَيْتٍ  
يَكَادُ يُفَرِّي الْمَسَكُ مِنْهَا خَمَاتُهَا  
وَزَنْتُ عَلَيْهَا الرِّيفَ حَتَّى شَرِبْتُهَا  
بِمَاءِ الْفَرَاتِ حَوْلْنَا قَضَبَاتُهَا  
لَعَمْرُكَ إِنَّ الرَّاخَ إِنْ كُنْتَ سَائِلًا  
لِمَخْتَلَفِ غَيِّئِهَا وَعَشَائِهَا  
لَنَا مِنْ ضَحَاها خَبْتُ نَفْسٍ وَكَأْبَةٌ  
وَنَكَرَى هَمُومٍ مَا تُغَيِّبُ إِذَائِهَا



وعند العشيّ طيبٌ نفسٌ ولذّةٌ،  
وما لـ كثيرٍ غنوةٌ نشواتها  
على كلِّ أحوال الفتى قد شربتها  
غنيًا وصعلوكًا وما إن أقاتها  
أتانا بها الساقى فأسندَ رُقه  
إلى نطفةٍ زُلّت بها رصفاتها  
وقوفًا، فلما حانَ مِنّا إناخةً،  
شربنا قعودًا خلفنا ركبأتها<sup>(١)</sup>

تضافرت عناصر عديدة لبناء هذا المشهد، منها العناصر الإنسانية: الشاعر وصاحبه والساقى وطالبي الخمرة (بُقاتها)، وعنصر الخمرة ولونها وتأثيرها وأحوال شربه لها وكيفية ذلك الشرب: وقوفًا وبعد الإناخة، مما يفيد عنصر الاستمرارية: (على كلِّ أحوال الفتى شربتها غنيًا وصعلوكًا وما إن أقاتها)؛ ولا يفوت الشاعر إشراك عنصر الأواني والمكان وهي: وكأس، الريف، الفرات، الرق، النطفة (جدول الماء)، رصفاتها، والقصب، إن كان يعني بها القصور حول نهر الفرات، أما إذا كانت -على رواية أبي عبيدة - (القاصبات) وليس (القصب)، ويقصد بها الزامرات في الحانات على القصب، فقد أدخل هنا عنصر اللهو الآخر الذي يستبدل عليه من آلاته (آلات الزمر) والقصب، كما يشرك عنصر الحيوان ومنتجاته: النّي (اللحم أول ما يوضع في القدر)، إناخة، ركبأتها (النوق)، وهناك العنصر الزماني: غديّ، عشاتها، ضحائها، غدوة، وهو إلى ذلك يوضّح تأثيرها كعنصر آخر من عناصر المشهد، فشربها ضحى يورث خبث النفس والكآبة والتذكير بالهموم المؤذية، أما شربها عند العشيّ فإنه يطيب النفس ويجلب اللذّة. لقد تضافرت كل هذه العناصر لبناء مشهد لم تغب عنه الحيوية والحركة من خلال الأفعال: باكرت، غاب، وردت، شربتها، أقاتها، أتانا، فأسند، زُلّت، وهي كلها أفعال تروي الحدث بصيغة الماضي،

(١) الصبح المنير في شعر أبي بصير: طبعة بيانة، مصدر سابق، ص ٦٠ - ٦١. وانظر: مصر فاروق الطباع، ديوان الأعمش، مصدر سابق، ص ٤٢ - ٤٣.

وهناك فعلان بصيغة المضارع (تقبُّ، يقري) يفيدان حالة الحدث ومستقبلته، وكان هي شايها آثار لذائد الماضي ونية الاستمرار مستقبلاً .

كان الفناء والقيان الدعامة الثالثة للهو الأعشى، وكان «يرى أن الحياة، كل الحياة، ليست سوى الاستمتاع بهذه اللذات الثلاث: النساء والخمر وغناء القيان مجتمعة، وأنه تيسر له ذلك فقد أتى المعيشة من بابها<sup>(١)</sup>»، يقول الأعشى:

وكسلس شريئ على لذة  
وأخرى تدأويت منها بها  
لكي يعلم الناس أنني امرؤ  
أتيت المعيشة من بابها  
كُفِنْتُ يُرَى بون قعر الإناء  
كمثل قذى العين يُقَذَى بها  
وشاهدنا الورد والياسمين  
من والمسمعات بقضابها  
ومزهرنا مفضل دائم  
فأي الثلاثة أزرى بها  
نرى الصنج يبكي له شجوه  
مخافة أن سوف يُذغى بها<sup>(٢)</sup>

لقد كان وصف الخمرة وسقاتها وأدوات شربها وتأثيرها لدى الشعراء في العصر الجاهلي، أمرًا شائعًا شيوع معافرتها، وحتى لا تقصر الحديث عن ذلك بالأعشى وعند محدود من الشعراء، نذهب إلى مقطوعة لشاعر أقدم منه هو عدي بن زيد العبادي التميمي، يذكر فيها كثرة اللاتمين على شربها، حتى أنه لم يميز

(١) ناصر الدين الأسد: القيان والفناء في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٢٦.

(٢) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير: طبعة بيلا، مصدر سابق، ص ١٢١. وانظر: الطباع ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ٣٦-٣٧.

هي ذلك العذل بين عدو وصديق؛ كما يشير الى زمن شربها «الصُّبوح» ومن يقدِّمها لهم وكيف، «هينة في يمينها إبريق»، ويصف لونها وصفاءها ومزجها بماء السماء وطعمها قبل المزج وبعده، وما يطفو عليها من فقائيع حمراء، كما يصف تكريرها وتصفيتها، يقول عدي بن زيد واصفاً حالته مع مجلس الخمرة:

بَكَرَ الْعَاذِلُونَ فِي وَضَحِ الضُّبِّ  
حَ يَقُولُونَ لِي أَمَا تَسْتَفِيقُ  
وَيَلُومُونَ فِيكَ يَا ابْنَةَ عَبْدِ اللَّهِ  
لَسْتُ أَدْرِي إِذَا أَكْثَرُوا الْعَذْلَ فِيهَا  
أَقْدُو يَلُومُنِي أَمْ صَدِيقُ  
وَدَعَاوُ بِالصُّبُوحِ يَوْمًا فَجَاءَتْ  
قَيْنَةٌ فِي يَمِينِهَا إِبْرِيْقُ  
قَدَّمَتْهُ عَلَى عُقَارِ كَعِينِ الذِّ  
بِيكَ صَفَى سَلَاقَهَا الرَّاوُوقُ  
مُرَّةٌ قَبْلَ مَرْجِهَا فَإِذَا مَا  
مُرَجَّتْ لَذَّ طَعْمُهَا مَنْ يَنْوُقُ  
وَطَفَا فَوْقَهَا فَفَقَائِيعُ كَالْيَا  
قَوَتْ حُمُرُ يَزِينُهَا التُّصْفِيقُ  
لَمْ كَانَ السِّمَزَاجُ مَاءً سَحَابٍ  
لَا ضِدَى أَجْسَنُ وَلَا فَطْرُوقُ<sup>(١)</sup>

لقد استهل الشاعر هذا المشهد الخمرى ببيكور العاذلين عليه لكثرة شربه الخمرة، لدرجة أنه لا يستيقظ من سكره، فهل كان العذل لأنها تعطل مسيرة حياته واشتغالاته بهمومها، أم هل كانوا يدركون فعلاً مضارها الصحية والمالية والنفسية؟

(١) لويس شيخو؛ شعراء النصرانية في الجاهلية، ص ٤٦٧ .

لم ينسَ الشاعر أن يذكر همًّا آخر من هموم تلقّيه لعذلٍ آخر هو عذله على حبّه، فقرن في البيت التالي مباشرة لوم عاذلته على الخمرة، بلومهم له على «حبّه لابنة عبدالله التي قلبه عندها موثوق»، لقد غاب صفاء الرّؤية عند الشاعر، فلم يعد يعرف بين هؤلاء اللّائمين من هو عدوّه من صديقه، لكه يفرّق بوضوح بين لومهم في الأمرين: اللوم على الخمرة، واللوم على الحب، فيقول: «ويلومون فيك»، ثم يعود إلى العذل على الشرب فيقول «أكثرُوا العذل فيها». ثم يقول: ودعُوا بالصُّبوح، فجاءت به قينةٌ في يمينها إبريق، وقُدّمتها بما فيه من عقارٍ صافٍ كمين الديك؛ لقد اشتملت الأبيات السابقة على جلّ العناصر الإنسانيّة المشاركة في المشهد: الشاعر، العاذلون على كثرة الشرب وعدم الاستفاقة، العاذلون على حبّه لابنة عبدالله، وابنة عبدالله نفسها، الدّاعون للصُّبوح، القينة، ويأتي مازجو الخمرة المرأة بماء السماء كعنصر إنسانيّ في البيت التالي .

لم يغب العنصر الزمانيّ عن المشهد، فقد جاء في تحديد زمن العذل «بكر العاذلون» و«في وَضَح الصبح»، كما ورد في زمن الدعوة للشرب «ودعُوا بالصُّبوح يوماً»، وفي قوله «قُدّمتها قينة» دليلٌ على ما كان للقيان من دورٍ في الخدمة في قصور ومنازل عليّة القوم، وما يتبع ذلك من عزفٍ وغناء؛ لقد أغنى الشاعر المشهد بذكره وصف مذاقة الخمرة، فهي مُرّةٌ قبل مزجها بالماء، فإذا مُزجت صار طعمها لذيذاً للشاربين، لقد جعل الشاعر الخمرة عنصراً أساسياً تدور عليه أحداث المشهد، فهي مُرّةٌ قبل المزج، وهي لذيذةٌ بعد المزج، وهي في صفاتها كمين الديك، سلاقتها الطبيعيّة مكثّرةً بالراووق (المصفاة)، ومزجها لم يكن ماءً أجناً متغيّر الطعم واللون، أو ماءً متعكراً وملوّناً لكثرة الطُّرّاق عليه، بل هو ماءٌ سحابٍ نقيٍّ وصافٍ؛ ولم يشأ الشاعر أن تغادر المشهد بدون أن يشير إلى عناصر أخرى نشأت عن مزج الخمرة والماء، «وطفا فوقها حقاقيع» لونها «ياقوتٌ أحمر»، ويزينها في العين تكرار نقلها من إناءٍ إلى آخر .

الكرم صفة أصيلة عند العرب وغالبة عليهم بعامه، وعلى عرب الجاهلية بخاصة، وهي مصدر لفخرهم واعتزازهم، و«الكرم من صفات الله وأسمائه، وهو الكثير الخير الجواد المعطي الذي لا ينفد عطاؤه، وهو الكرم المطلق. والكرم الجامع لأنواع الخير والشرف والفضائل. والكرم: اسم جامع لكل ما يُحمد، قاله عز وجل كرم حميد الفعال ورب العرش الكريم العظيم. ابن سيده: الكرم نقيض اللؤم يكون في الرجل بنفسه، وإن لم يكن له آباء، ويستعمل في الخيل والإبل والشجر وغيرها من الجواهر إذا عنوا العتق»<sup>(١)</sup>. ويكفي الإنسان الكرم شرفاً أن يُسمى على اسم وصفة من أسماء الرب العظيم. ولقد ورد في مترادفات الكرم ألفاظٌ عديدة منها الجود والسخاء والسماحة والفضل والضيافة، ولكل منها معناه المحدود والدقيق، ولقد حفلت قواميس اللغة العربية بهذه الألفاظ مع تمثيل شعري لها. فـ «الرجل الجواد هو الرجل السخي، والجمع أجواد وكذلك امرأة جواد ونسوة جود، قال أبو شهاب الهذلي :

صَنَاعٌ بِإِسْفَاها خَصَانٌ بِشَكْرها

جَوَادٌ بِقَوْتِ البَطْنِ والعَرَقِ زَاخِرٌ»<sup>(٢)</sup>

و «السَّخَاوَةُ والسَّخَاءُ: الجود. والسَّخِيُّ: الجواد والجمع أسخياء وسُخَّاءُ الأخيرة عن اللحياني وابن الأعرابي وامرأة سخية من نسوة سَخِيَّاتٍ وسَخَايَا»<sup>(٣)</sup> يقول بشر الفزاري :

الم تعلمي يا عمركِ اللُّهُ أَنِّي

كريمٌ على حينِ الكرامِ قليلُ

(١) ابن منظور، لسان العرب ج ١٧، مادة كرم، ص ٧٥.

(٢) ابن منظور، لسان العرب ج ٢، مادة جود، ص ٤١١ .

(٣) لسان العرب ج ٦، مادة سخا، ص ٢٠٨ .

وَأَنسَى لَا أُخْزَى إِذَا قِيلَ مُعْلَقٌ

سَخِيٌّ وَأُخْزَى أَنْ يُقَالَ بِخَيْلٍ<sup>(١)</sup>

و «السَّمَاخُ والسَّمَاخَةُ: الجود. سَمَخَ سَمَاخَةً وَسُمُوخَةً وَسَمَاخًا: جَادَ، وَرَجُلٌ سَمَخَ وَامْرَأَةٌ سَمَخَتْ مِنْ رَجَالٍ وَنِسَاءٍ سِمَاخَ وَسَمَخَاءَ فِيهِمَا، حَكَى الْأَخِيرَةُ الْفَارِسِي عَنْ أَحْمَدَ بْنِ يَحْيَى. وَرَجُلٌ سَمِيحٌ وَمِسْمَخٌ وَمِسْمَاخٌ: سَمَخَ، وَرَجَالٌ مَسَامِيحُ وَنِسَاءٌ مَسَامِيحُ»<sup>(٢)</sup>، يَقُولُ طَرَفَةُ بْنُ الْعَبْدِ:

وَلَقَدْ تَعَلَّمْتُ بِكَرْ أُنَا

أَفَّةَ الْجُزْرِ، مَسَامِيحٌ يُسْزَرُ<sup>(٣)</sup>

وَمِنْ مَعَانِي الْكَرَمِ الْفَضْلُ، «أَفْضَلَ الرَّجُلِ عَلَى فَلَانٍ وَتَفَضَّلَ بِمَعْنَى إِذَا أَنَا لَهُ مِنْ فَضْلِهِ وَأَحْسَنَ إِلَيْهِ. وَالْإِفْضَالُ: الْإِحْسَانُ. يَقُولُ أَوْسُ بْنُ حَجْرٍ يَصِفُ قَوْسًا:

كَتَوْتُمْ طِلَاعَ الْكَفِّ لَا دُونَ مَلَكُهَا

وَلَا عَجَسُهَا عَنْ مَوْضِعِ الْكَفِّ أَفْضَلًا»<sup>(٤)</sup>

وَقَدْ زَخَرَتْ لُفَّةُ الْعَرَبِ بِمُفْرَدَاتِ الضَّيْفِ وَالضِّيَافَةِ وَالْقَرَى، وَجَاءَ فِي لِسَانِ الْعَرَبِ: «ضَفَّتِ الرَّجُلَ ضِيَافَةً وَتَضَيَّفَتْهُ نَزَلْتُ بِهِ ضَيْفًا وَمِلْتُ إِلَيْهِ وَقِيلَ نَزَلْتُ بِهِ وَصَرَتْ لَهُ ضَيْفًا وَضَفَّتْهُ وَتَضَيَّفَتْهُ طَلَبْتُ مِنْهُ الضِّيَافَةَ. قَالَ شَمْرٌ: سَمِعْتُ رَجَاءَ بْنَ سَلَمَةَ الْكُوفِي يَقُولُ: ضَيَّفْتُهُ إِذَا أَطْعَمْتُهُ، قَالَ: وَالتَضْيِيفُ: الْإِطْلَامُ»<sup>(٥)</sup>، قَالَ سُلَيْمَانُ ذُو الدِّمْنَةِ:

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَسْتَزِزْ عَنِ الذَّمِّ عَرَضَهُ

بِبُلْغَةٍ ضَيْفٍ أَوْ بِحَاجَةٍ قَاصِدٍ

(١) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق.

(٢) لسان العرب: ج ٦، مادة سَمَخَ، ص ٣٥٥ -

(٣) درية الخطيب وطلحي صقال، ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ٧٥.

(٤) لسان العرب: ج ١٠، مادة فَضَّلَ، ص ٢٨٠ -

(٥) لسان العرب: ج ٨، مادة ضَيَّفَ، ص ١٠٧ -

فما المسأل إلا مُظهرٌ لِغِيوبِهِ

وداعٍ إِلَيْهِ مِنْ عَدُوٍّ وَحَاسِدٍ<sup>(١)</sup>

ولولا طبع الكرم الذي اتَّصف به العرب لهلكوا، فقد كانوا يعيشون في بقعة صحراوية قاحلة شحيحة الغذاء والماء، وكانوا كثيري الترحال قليلي المال، فضلاً عن بعد المسافات وقلة الحوانيت في طرقهم، فيما لو كانوا مقتدرين، فكانت قيمة الكرم أنجع وسائل الإبقاء على حياتهم خلال تجوالهم المستمر؛ فضلاً عن حبهم لخلود الذكر في الحياة والممات، وكسبهم الحمد في الدارين من خلال الكرم والجود. وكان الأجواد منهم يرون المال وسيلة لا غاية، ويبدلون المحتاج ويرون فيه وسيلة للسيادة، كما يرى حاتم الطائي :

يقولون لي اهلك مائك فاهتصد

وما كنتُ لولا ما تقولون سيِّداً<sup>(٢)</sup>

وكانوا يفرحون بالضيف ويبالفون في إكرامه والاحتفاء به، ولا يكتفون بتقديم أطيب ما عندهم، بل إنهم يعدُّون المؤانسة والحديث مع الضيوف من تمام الكرم، وكان شعارهم: تمام الطلاقة عند أول وهلة، وإطالة الحديث عند المؤاكلة. قال عروة بن الورد :

فراشي فراش الضيف والبيت له

ولم يلهنِي عنه غزالٌ مقلَّبٌ

احذَّته إن الحديث من القرى

وتعلم نفسي أنه سوف يهجع<sup>(٣)</sup>

أما عمرو بن الأهمتم فيقول إنه يضاحك الضيف قبل أن يعرف اسمه ليأنس به، لأن الكريم يتَّصف بالرفق واللطف :

(١) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق .

(٢) حنا الحتي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٧٩. وانظر: ديوان حاتم الطائي: ط ١، تحقيق: درويش

الجويدي، المكتبة المصرية: صيدا - بيروت ٢٠٠٨، ص ٣٨ .

(٣) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد العباسي، ص ٧٣ .

وَصَاحَكُهُ مِنْ قَبْلِ عِرْفَانِي إِسْفَهُ  
لِيَأْنَسَ بِي إِنْ الْكَرِيمَ زَفِيْقُ<sup>(١)</sup>

ويلغ من كرم المرب أن الفرد الكريم منهم لا يحب أن يأكل وحده، بل ويرفض ذلك، بل إنه يتلمس شخصاً يأكل معه، أخاً طارقاً أو جار بيته، كرمًا منه وخوفًا من مذمة تلحق به، بل إن حاتم الطائي وهو الفارس الجواد الحر، يجعل من نفسه للضيف عبدًا طالما كان ثاويًا في بيته، وينادي زوجته بكل عذوبة وبأحب الأسماء إليها ويذكرها بأمجاد أبيها وجدها :

ايا ابنة عبدالله وابنة مالك  
ويا ابنة ذي البُرَيْنِ والفَرَسِ الورْدِ  
إذا ما صنعتِ الزَّادَ، فالتَّمْسِي لهُ  
أكيلًا، فإنني لست أكلهُ وحدي  
أخًا طارقًا، أو جار بيتي، فإنني  
أضافُ مَنْقَحاتِ الأَحَابِيثِ من بعدي  
وإنني لَعَبْدُ الضَّيْفِ، ما دام ثاويًا  
وما في، إِلَّا تِلْكَ، من شِيمَةِ الْعَبْدِ<sup>(٢)</sup>

وكان الجاهليون يقدمون الضيف في الأهمية على الجار وعلى القتال، بل ويرد ذلك في وصايا الأب لأولاده وهو يشمر يقرب منيته، فيوصي به أولاً ثم يوصي بالجار ثم بالذئب عن أنفسهم بالقتال، وهذا الأعشى يذكر «وصية الأعرز أبيه» في إحدى قصائده حيث يعترف الأب بحق الضيف ووجوب عطائه، فيقول:

إِنَّ الْأَعْرَزَ إِيَّانَا كَانَ قَالَ لَنَا:  
أَوْصِيكُمْ بِثَلَاثٍ، إِنَّنِي تَلَفُ  
الضَّيْفُ أَوْصِيكُمْ بِالضَّيْفِ، إِنَّ لَهُ  
حَقًّا عَلَيَّ، فَأَعْطِيهِ وَأَعْتَرِفُ

(١) أبو تمام: ديوان الحماسة، مصدر سابق، ص ٥٤٠ - ٥٤١ .

(٢) درويش الجويدي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٤٢ .



وَالْجَارُ أَوْصِيَكُمْ بِالْجَارِ إِنَّ لَهُ  
يَوْمًا مِنَ النَّهْرِ يَنْتَبِهُ فَيَنْصَرِفُ  
وَقَاتِلُوا الْقَوْمَ إِنَّ الْقَتْلَ مَكْرُمَةٌ  
إِذَا تَلَوَّى بِكَفِّ الْمُعْصِمِ الْغُرْفُ<sup>(١)</sup>

ورغم أن كرم العرب كان دائماً وعلى مدار الوقت، إلا أن الشعراء كانوا يشيدون بالكرم في السنين الشهباء، منعدمة المطر، مجدبة الأرض. وهنا يتبين الكرم الحقيقي الجدير بالإشادة والثناء. وإذا كان الكرم مطلوباً وممجّداً في أيام الجذب، فإنه أجدى وأبلغ وأدعى للفخر حينما يكون الشتاء عاصفاً وتقطع السبل بالناس، تقول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

وإن صخرًا لوالينا وسيئنا  
وإن صخرًا إذا نشتو لنخار<sup>(٢)</sup>

وكان من أساليب الفخر في تكريم المدح وتقدير الضيوف وإسعاف المحتاجين، ذكر سعة الجفان التي تُطهى فيها ذبائح الضيف والمحتاج، وقرنوا ما بين قدورهم النحاسية وفصل الشتاء من جانب، والسنين المجدبة وقدورهم من جانب آخر، تلك القدور التي تُحسب لضخامتها جماعة من الناس أو الإبل، ويكون الوقت الأنسب والأكثر مدعاةً للفخر هو اغبرار آفاق السماء جذباً، أو في فصل الشتاء واشتداد الرياح وبخاسة رياح الشمال برداً، وعندها يشعر المطعمون الكرماء بأنهم يطاولون أعالي جبل رضوى عزةً وتكرماً، يقول حسان بن ثابت:

إذا اغبرز آفاق السماء وامخَلَتْ  
كانَ عليها ثوبٌ عَضِبَ مُسْهِمَا  
حَسِبْتُ قَدُورَ الصَّادِ حَوْلَ بَيْوتِنَا  
قَنَابِلَ ثَمَرًا فِي الْمَحَلَّةِ صُيْمَا

(١) الصبح المنير في شعر أبي بصير: مصدر سابق، ص ٢٠٩. وانظر الطليح: ديوان الأعشى: مصدر سابق، ص ١٣٧.

(٢) شرح ديوان الخنساء بالإضافة إلى مراثي ستين شاعرة من شواعر العرب: دار الفرات: بيروت، ١٩٦٨، ص ٣٦.

يَظِلُّ إِلَيْهَا الْوَاعِلُونَ كَانَمَا  
يُوافُونَ بَحْرًا مِنْ سَمِيخَةٍ مُفْعَمَا  
لَنَا حَاضِرُ قَنَمٍ وَيَبَادٍ كَانَهُ  
شَمَارِيخُ رَضْوَى عِزَّةٍ وَتَكْرُمَا  
لَنَا الْجَفَنَاتُ الْفُرُ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى  
وَاسِيَا فَنَا يَلْقُظْنَ مِنْ نَجْدَةٍ نَمَا<sup>(١)</sup>

وأن تكون هذه الجفان واسعة وممتلئة بالزاد، كحوض الشيخ العراقي الكبير الذي ترد إليه الإبل، وهو دائماً مملوء بماء الفرات، وسعة القدور وامتلاؤها ينفي كل ذم عن صاحبها، كما قال الأعشى في جفنة المخلق :

نَفَى الذَّمَّ عَنْ آلِ الْمَخْلَقِ جَفْنَةً  
كجابية الشيخ العراقي تفهق<sup>(٢)</sup>

وهذه قدور عبدالله بن رواحة وقومه تفرق فيها الأوصال لسعتها، وهي بيض في داخلها ونظيفة، وسوداء في خارجها من كثرة بقائها على النار، يأكل الضيف منها ويزداد كما يشاء، وهم كرماء لدرجة أنهم أكرم من في يثرب، يقول :

وَقَدْ عَلِمَ الْقِبَائِلُ غَيْرَ فُخْرٍ  
إِذَا لَمْ تُنْفَ مَائِلَةٌ رَكُودَا  
بِأَنَّا تَخْرُجُ الشُّشُوتُ مِنْهَا  
إِذَا مَا اسْتَخَكَمَتْ حَسْبًا وَجُودَا  
فُتُورًا تَفَرَّقُ الْأَوْصَالُ فِيهَا،  
خَضِيْبٌ لَوْنُهَا بَيْضًا وَسُودَا

(١) ديوان حسان بن ثابت الأنصاري: ط٢، تحقيق: بدر الدين حاضري ومحمد حماسي، دار الشرق العربي: بيروت

— حلب ١٩٩٨، ص ١٧٥ .

(٢) الطلياع: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٤٨ .

مَتَى مَا تَاتِ يَثْرِبَهُ، أَوْ تَرُزُّهَا .

تَجِنُّنَا نَحْنُ أَكْرَمُهَا وَجُوداً<sup>(١)</sup>

ومن مفاخر الكريم أن قدره لا تُعار لكثرة ضيوفه، فإذا نزل به الضيف نصب لهم قدراً، فإذا جاءه من يستعير قدره فرأها منصوبة لهم رجع ولم يطلبها، وتكون القدر كذلك بمثابة أم لطالب القرى المقرور، وهي بارزة لكل طالب طعام ولا تُحبب بستر عنهم، وتشارك هتيات الحي في إيقاد النار تحتها، قال عوف بن الأحوص :

فَلَا تَسْأَلِينِي وَأَسْأَلِي عَنْ خَلِيقَتِي

إِذَا رَدَّ غَافِي الْقَدْرِ مَنْ يَسْتَعِيرُهَا

وَكَانُوا قُدُورًا خَوْلَهَا يَرْقُبُونَهَا

وَكَاثَتْ فَتَاةُ الْحَيِّ مِنْ يَنْبِزِهَا

تَرَى أَنَّ قَدْرِي لَا تَزَالُ كَانَتْهَا

لِذِي الْقَرْوَةِ الْمَقْرُورِ أَمْ يَزُورُهَا

مُبَرَّزَةً لَا يُجْعَلُ السُّخْرُوتُ نَوْنَهَا

إِذَا أُخْمِدَ النَّيْرَانُ لَأَخْ بَشِيرُهَا<sup>(٢)</sup>

والكريم عظيم رماد القدر، لا يمس في وجوه الضيوف والمحتاجين، ولا يئسهم منها إذا أوقد ناره، وبخاصة في السنة المجذبة شديدة البرودة، قال عمرو بن قميئة :

عَظِيمَ رَمَادِ الْقَدْرِ لَا مُتَعَبُّسَ

وَلَا مُؤَيَّسَ مِنْهَا إِذَا هُوَ أَوْقَدَا

وَأِنْ صَرَّحْتَ كَحُلٍّ وَهَبْتَ عَرِيَّةً

مِنَ الرِّيحِ لَمْ تَتْرُكْ لَذِي الْمَالِ مِرْقَدَا<sup>(٣)</sup>

(١) أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، شرح وضبط، عمر الطلياع، دار الأرقم بين أبي الأرقم، بيروت، د. ت. ص ١٨٩-١٩٠.

(٢) الفضليات، ط ١، تحقيق وشرح: عمر فاروق الطلياع، دار الأرقم بين أبي الأرقم، بيروت ١٩٩٨، ص ١٦٥-١٦٦.

(٣) ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق وشرح: خليل إبراهيم العطية، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٢، ص ٣٠.

أما قدور قوم سويد بن أبي كاهل اليشكري فمشبماتٌ دائماً لا تجوع هي، فما  
 بالك بإشباع من حولها، كبيرة كالأحواض وبخاصة إذا كانت الرياح شمالية باردة،  
 وتبقى مملوءة من لحم النوق سمينات الذرى ومترعة به، وقوم كرام كهؤلاء لا بدُّ  
 أنهم متسمون بالسماحة، متجنبون للتجاسة بكل أنواعها، فلا يخاف جارهم من  
 الفدر أو الطمع، لأن أنفُسهم مجردة من ذلك :

وَإِذَا هُبْتُ شَمَالاً اطعموا  
 فِي قَدُورِ مُشْبِمَاتٍ لَمْ تُجْعَ  
 وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِي مُلِئَتْ  
 مِنْ سَمِينَاتِ الذَّرَى فِيهَا تَزْعُ  
 لَا يَخَافُ الْفَدْرَ مَنْ جَاوَزَهُم  
 أَبَدًا مِنْهُمْ وَلَا يَخْشَى الطُّبْعَ  
 وَمَسَامِيخُ بَمَا ضُنُّ بِهِ  
 حَاسِرُو الْأَنْفُسِ عَنْ سُوءِ الطَّمَعِ<sup>(١)</sup>

وفي سبيل هداية الضيف، بسبب سعة فجاج الجزيرة العربية واتساع فضاءها،  
 بحيث تبدو الهداية فيها نوعاً من الضرب في المجهول، كان أهل الكرم يوقدون النار  
 على الجبال والأماكن المرتفعة لتكون واضحةً وبيّنة، ليهتدي إليهم السابلة، وصار  
 إيقاد النار ميمناً للفخر وعلامةً للكرم، وكلّما طالّت مدة إيقاد نيران الكريم كان ذلك  
 مصدراً للمزيد من الفخر، ودليلاً لا يقبل الدُحض على الجود والسقاء والبذل،  
 فإيقاد النار المستمر ذو كلفةٍ ماديةٍ كبيرةٍ قد لا تتيسر لكل الناس، وتستدعي بذل  
 المال في سبيل ذلك، كما أن إيقادها له تبعاتٌ كثيرةٌ ذات كلفةٍ ماديةٍ كبيرة، إذ إنها  
 تستقدم الضيفان وما يتبع ذلك من إطعام وإسقاء وإيواء، وإذا كانت النار موقدةً  
 على جبلٍ أو في مهبّ الرياح، فإنّ ذلك أدعى لمزيدٍ من اشتعالها وبينونتها، وفي

(١) الفضليات، مصدر سابق، ص ١٨٣.

هذا مبعث آخر للفخر والمباهاة، وجاء في أمثال العرب « أشهر من نارٍ على علم »،  
قالت الخنساء في رثاء أخيها صخر:

وإنَّ صَخْرًا لَتَاتَمَّ الْهُدَاةُ بِهِ

كَانَهُ عَلَّمَ فِي رَأْسِهِ نَارًا<sup>(١)</sup>

وقد جسّد المثقّب العبدى ناره حينما جعلها تنطق منادية السّارين:

وَقَلْتُ أَرْفَعَاهَا بِالصَّعِيدِ كَفَى بِهَا

مُنَادٍ لِسَارٍ لَيْلَةً إِنْ تَأَوَّبَا<sup>(٢)</sup>

وقصّة حاتم الطائي مع غلامه معروفة عندما دفع ثمنًا باهظًا وجائزة قيّمة  
لغلامه، حين جعل قيام الفلام بإيقاد النار وهدايته ضيفًا واحدًا ثمنًا لعتقه وحرّيته:

أَوْقَدَ إِنْ اللَّيْلَ لَيْلٌ قُرُ

وَالرَّيْحُ يَا مَوْقِدُ، رِيحٌ صِرُ

عَسَى يَرَى نَارَكَ فَنُ يَعْرِ

إِنْ جَلِبَتْ ضَيْفًا، هَانَتْ خُرُ<sup>(٣)</sup>

لقد عدّ العربُ النَّارَ رسولاً من الكريم إلى سالكى الدروب والفجاج من  
الضيوف والمارة، فضلاً عن المحتاجين وطالبي الطعام من الضعاف والأرامل، وكنّ  
يتمتعن برعاية خاصّة من الكرماء وبالذات في فصل الشتاء، لذلك كان الكريم يُمدّح  
بأنه كهف الأرامل والأيتام وغيتهم ومأواهم، قال الأعشى مادحاً هوزة بن علي:

غَيْثُ الْأَرَامِلِ وَالْأَيْتَامِ كَلْهُمْ

لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسُ إِلَّا ضَرُّ أَوْ نَفْعًا<sup>(٤)</sup>

(١) شرح ديوان الخنساء: مصدر سابق، ص ٢٧ .

(٢) ديوان شعر المثقّب العبدى: هني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات  
العربية: جامعة الدول العربية ١٩٧١، ص ١١٨ .

(٣) حنا الحتي، ديوان حاتم الطائي، ص ١١١-١١٢. وانظر: الجويدي، ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٦٨ .

(٤) الصبح المنير في شعر أبي بصير، مصدر سابق، ص ٨٥. وانظر: الطيّاح، ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٢٣ .

كما يعدُّ إيقاد النار وسيلة إبلاغ لهم، فالنار بذلك تقوم مقام الإعلان عن مكان الكريم، وتعلن أنه مضيافٌ شجاعٌ في البذل والسخاء، لا يخشى كثرة الطراق، ويرى أن هذه النار حقٌّ من حقوق الضيف والمحتاج، دون النظر إلى درجة القرابة بينه وبينهم، فهم سواء أكانوا أقرباء أم غرباء، فالنار هي التي تهديهم لمنزل المضيف ابتداءً، وهي التي تتضج طعامهم ثانيًا، كما أنها أخيرًا تدفئهم من برد الشتاء الصعراوي القارس.

ولا يحسب المضياف حسابًا لأية تكلفة يتحملها في سبيل ضيوفه، بل يُبني عليهم لتفضلهم بالقدوم عليه، وبذلك يجعل الحمد مشتركاً بين الضيف والمضيف، فهم مشكورون أيضًا لأنهم منحوه فرصة لأن يُحمد. قال مضر بن ربيعي:

وإنني لأدعو الضيف بالضيء بعدما  
كسا الأرض نضاج الجليد وجامده  
لأرقه إن الكرامة حقه  
ومثلان عندي قرينه وتباعده  
أبيت أعشيه السديف وإنني  
بما نال حتى يترك الحي حامده<sup>(١)</sup>

وكان البخيل يُعير بإخماد ناره، إن كان أشعلها أساسًا، بينما يُمدح الكريم الذي يوقد ناره ويشهرها لسالكها الصحراء، فالنار مجلبة للضيوف يوقدها من يشاء استقبالهم، ولا يخدمها إلا البخيل، يقول عمرو بن عبد الله العجلي:

إذا أحمِد النيران من حَزَر القِرَى  
رايت سنا ناري يشبُّ اضطرأها<sup>(٢)</sup>

وهذا السؤال لا تُطفا ناره خشية الضيف الطارق، والمحتاج القاصد، والجار النازل، فهو ليس ممن يبخل بماله، فيتعرض للهجاء الذي يتعرض له البخيل على ضيفه المانع لقراءه :

(١) أبو تمام: ديوان الحماسة، مصدر سابق، ص ٥٥٧ .

(٢) اللوسوعة الشعرية، مصدر سابق .

وما أخصمت نارا لنا دون طارق

ولا نمنا في النازلين نزيل<sup>(١)</sup>

وقد تعددت النماذج الشعرية التي تعرض لمشهد نار العرى والضيء الساري، وهذه أبيات للمثقب العبدى تصف لنا هذا المشهد، بطله سار يخطئ في غياهب الظلماء التي تحجب عنه رؤية أي مكان يأوي إليه، وبخاصة أنه يسير في ليلة باردة مطيرة، وهو منهك ويائس ومبلى، في حاجة للدفء أكثر منه للطعام برغم جوعه، وبينما هو كذلك إذ يلوح له ضوء نار على صعيد، فيجد في سيره رغم الإنهاك الذي يمتريه، فيصل موقع النار ويستقبله المضيف مرحباً به وكأنه صديق حميم مستبشراً ومسروراً بقدمه كمزير غائب ينتظر عودته ويتلهف عليها، فيصف الشاعر هذا المشهد قائلاً :

وسار تعناء المبيت فلم يدغ

له طامس الظلماء والليل مذهباً

راى ضوء نار من بعيد فخالها

لقد اكذبت النفس بل راء كوكبا

فلما استبان أنها أنسية

وصنق ظناً بعدما كان كذباً

رفعت له بالف نارا تشبها

شامية نكباء أو عاصف صبا

وقلت أرفعها بالصعيد كفى بها

منار لسار ليلة أن تاوبا

فلما اتانني والسماء تبلى

فلقيناه أهلاً وسهلاً ومرحباً

وقمت إلى البرزخ الهواجد فأتقت

بكوماء لم يذهب بها النسي مذهباً

(١) ديوان الحماسة، مصدر سابق، ص ٤٤. وانظر: ديوان الجموال في ديوان الرومة، شرح يوسف شكري فراحات، دار الجيل، بيروت، ص ٣٧.

فَرَحَّبْتُ أَعْلَى الْحَقْبِ مِنْهَا بِطَعْنَةٍ  
نَعَتْ مُسْتَحَنَّ الْجَوْفِ حَتَّى تَصْنُبَهَا  
تَسَامَى بَنَاتُ الْغَلِي فِي حَجَرَاتِهَا  
تَسَامَى عِتَاقِ الْخَيْلِ وَزْدَا وَاشْهَبَا<sup>(١)</sup>

ومن أساليب هداية الضيف، نباح الكلاب للفت الانتباه والدلالة على مكان الكريم، ويوصف الكلب بالجين والأنس الى الواهدين دلالة على الكرم، أما إذا كانت الكلاب عقورة في طبعها، شرسة هي نباحها على الضيوف ومستمرة فيه فذاك دلالة البخل، قال حاتم الطائي واصفاً كلبه بالجين لأنه يعرف الضيوف :

إِذَا مَا بِخَيْلِ النَّاسِ هَرُوثُ كِلَابُهُ  
وَشَقَّ عَلَى الضَّيْفِ الضَّعِيفِ عَقُورُهَا  
فَبَنِي جِبَانُ الْكَلْبِ بَيْتِي مُوْطَأً  
أَجُودُ إِذَا مَا النَّفْسُ شَخَّ ضَمِيرُهَا<sup>(٢)</sup>

وسمى الشعراء الضيف الذي يعوي كالدئب ليستريح الكلاب أو يثيرها فينتبه أصحابها لقدومه ويستضيفوه «المُستَبِج»، ووصفوا حالته التي يَرتى لها في أشعارهم، فهو متعرّضٌ للريح مستعصمٌ بثوبه الذي تكشفه الريح، متمسكٌ به حتى لا يسقط عن جسمه، وإذا ما عوى «المستبج»، لاستثارة الكلاب أو لإيقاظ النيام، فإنَّ كلب الكريم يأنس بالضيف ويحبُّه فلا يستمرُّ في النَّباح إلا بقدر ما يوقف أهل البيت، وقد أنسن الشاعر كلبه حين وصفه بأنه يكاد يكلم الضيف من شدة أنسه به رغم عجمته، وأنه يحبُّ مقدم الضيوف، فكلُّ شيءٍ بثوابه، والكلب يحصل على نصيبٍ أكثر وأطيب من الطعام عند مقدم الضيوف، لذلك يمتريه السُّرور بمقدمهم، والمشهد هنا إنسانيٌّ حيوانيٌّ مشتركٌ مقتصرٌ بشكل رئيسيٍّ على بطلية: المستبج والتابع في الظاهر، لكنه يستبطن المضيف والنَّاسُ النَّيام وما سيُبحر للضيف من إبلٍ أو بهائم، يقول المتلمس الضبي واصفاً ذلك :

(١) الصيرفي: ديوان شعر المثلث المبدئي، مصدر سابق، ص ١١٧ - ١٢٢ .

(٢) الحتي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٨٨ . الجويدي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٧٣ .



وَمُسْتَنْبِحِ تَسْتَكْشِفُ الرِّيحُ ثَوْبَهُ  
لَيْسَقُطْ عَنْهُ وَهُوَ بِالْقَوْبِ مُعَصِّمٌ  
غَوَى فِي سَوَادِ اللَّيْلِ بَعْدَ إِعْتِسَافِهِ  
لَيَنْبَجَحَ كَلْبٌ أَوْ لَيَوْقُظَ نُؤْمٌ  
فَجَاوِزُهُ مُسْتَسْمِعُ الصَّوْتِ لِلنُّدَى  
لَهُ عِنْدَ إِتْيَانِ الْمُجِبِّينَ مَطْعَمٌ  
يَكَادُ إِذَا مَا أَبْصَرَ الضَّيْفَ مُقْبِلًا  
يُكَلِّمُهُ مِنْ حُبِّهِ وَهُوَ أَعْجَمٌ<sup>(١)</sup>

ويبدو أن المستبحين غالباً ما يثيرون الكلاب «يستبحونها» هي ظلمة الليل،  
وقد أرخى الليل سدوله وعمّ الظلام، كما يقول عوف بن الأحوص:  
وَمُسْتَنْبِحٍ يَخْشَى الْقَوَاءَ وَثَوْبَهُ  
مِنَ اللَّيْلِ بَابَا ظُلْمَةٍ وَسُتُورِهَا<sup>(٢)</sup>

أما مستبح كلاب عمرو بن الأهتم، فإنه لا يثير الكلاب إلا بعد هدوء الليل  
الشتوي، وتقدم الوقت، بحيث بدأ نجم الشتاء يخفق، وهي الثريا هنا، لأنها تخفق  
للفروب في جوف الليل:  
وَمُسْتَنْبِحٍ بَعْدَ الْهُدُوءِ دَعْوَتُهُ  
وَقَدْ حَانَ مِنْ نَجْمِ الشِّتَاءِ خُفُوقُ<sup>(٣)</sup>

لقد كان للمكان الذي تُصعب فيه بيوت العرب هي الجاهلية دلالة الخاصة،  
فإذا صُريت إلى جانب الأودية ومسائل الماء وبجانب طرق المسافرين كان مبعث  
فخرٍ ودليل كرم، والسكن إلى جانب هذه المعالم إشاراتٌ دالة على الكرم توازي في

(١) ديوان المتلمس الضبيعي، ط ١، شرح وتحقيق، محمد التولجي، دار صادر: بيروت، ١٩٩٨، ص ١٤٧.

(٢) الفضليات: مصدر سابق، ص ١٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ١١٥.

دلالتها عليه إيقاد النار، وتؤشّر إلى عدم الخشية من استقدام الضيوف، بل تظهر الاستعداد التام لتحمل كل تبعات الإضافة والإكرام. يقول طرفة:

ولست بحلال التلاخ مخافة

ولكن متى يسترقد القوم أرقد

أما «حلال التلاخ» فهو إما بخيلٌ منفردٌ عن قومه لا يحب مخالطتهم وتحمل الأعباء معهم، أو أنه ينأى ببيته ونفسه عن واجبات الاستضافة، أو أنه مشغولٌ عن الناس بهوموم وبرؤاه الخاصة، وفي كل الأحوال يكون مذمومًا عند العرب، ولذلك كان الكرم مبعث فخرٍ للعربي كقيمةٍ كبرى، يشيد الشعراء بها، ويهين صاحبها ماله، فلا يكون المال رياءً له بل يجعل المال له عيدًا، كما قال حاتم الطائي:

إذا كان بعض المال رياءً لاهله

فإنني بحمد الله مالي معبدٌ

يُفكُّ به العاني ويُؤكِّل طيِّبًا

ويعطى إذا منَّ البخيلُ المُصرِّدُ<sup>(١)</sup>

وقد كان البخيل هدفًا دائمًا لذمهم، فهذا طرفة بن العبد يرى النهاية واضحةً للشحيح كما هي للمبذر، ولا تزيد عن كومتين من التراب لهذا وذالك، كما أن الشاعر يفلسف موقفه من الموت والعيش، فيرى العيش كثرًا ناقصًا كل ليلة، ولن يخطئ الموت مطلوبه، وكأنه قد ربط الإنسان بحبلٍ طويلٍ هو الحياة، ولكن الموت ممسكٌ بطرف هذا الحبل فيجره بشكلٍ مستمرٍ إلى أن يطوي الحياة بكاملها ويفضي إلى الموت:

أرى قبرَ نَحَامٍ بخيلٍ بماله

كقبر غويٍّ في البطالة مفسدٍ

تزي جثوثين من ترابٍ عليهما

صفائح صمٌ من صفيحٍ منضدٍ

(١) الحتي: مصدر سابق، ص ١٠٥. والظفر: الجويدي، ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٢٩.

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى  
 عقيلة مال الفاحش المتشدد  
 أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة  
 وما تُنقص الأيام والدمر ينهد  
 لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى  
 لكالطول المزخى وثنياء في اليد<sup>(١)</sup>

كما يرى حاتم الطائي أن البخيل لا يرى إلا سبيلاً واحدة هي سبيل المال  
 وكيفية الاحتفاظ به بعيداً عن سبل الكرم التي يراها الكريم، فإذا مات البخيل لا  
 يتبمه إلا سوء الثناء للدار الأخرى، وهي دار مجهولة بالنسبة للعرب الجاهليين،  
 والأجل آت لا محالة، وسيرحل المرء حتماً، ويستولي الوارث على إبله، ويتمنى هذا  
 الشاعر الجواد لو أن البخيل يراه الناس كلهم كما يراهم هو، فيجازونه بمنع القرى  
 عنه إذا نزل بهم حتى ينزوق ويال أمره:

يرى البخيل سبيل المال واحدة  
 إن الجواد يرى في ماله سُبُلاً  
 إن البخيل، إذا ما مات، يتبعه  
 سوءُ الثناء ويحوي الوارثُ الإيلاً  
 فاصدق حديثك، إن المرء يتبعه  
 ما كان يبني، إذا ما نغشته خُملاً  
 لَيْتَ البخيلَ يراهُ النَّاسُ كُلُّهُمْ  
 كما يراهم، فلا يُقرى، إذا نزل<sup>(٢)</sup>

وعدّ عنترة الزمان من البخلاء إذ لم يسمعه في الهوى، وطلب منه أن يعطيه  
 صفاً متمثلاً في لقاء عبلة ولو بقدر عطاء البخيل، هذا إن أعطى أصلاً :

(١) الخليلي وصفال: ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ٤٨-٤٩..

(٢) الحنفي، ديوان حاتم الطائي: مصدر سابق، ص ٥٦. وانظر أيضاً: الجويدي، ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٩٧.

طَلَبْتُ مِنَ الزَّمَانِ صَفَاءَ عَيْشٍ

وَحَسْبُكَ قَلْبُ مَا يَعْطِي الْبَخِيلُ<sup>(١)</sup>

ويرى عنتره بن شداد أن الجود هو شيمه في الأحرار وطبع غالب فيهم، وأنه

قد تجافى طبع اللئام لأنه يرى البخل مشنوءاً والمكارم مطلوبة :

تَجَافَيْتُ عَنْ طَبْعِ اللَّئَامِ لِأَنِّي

أَرَى الْبَخْلَ يُشْنَأُ وَالْمَكَارِمَ تُطَلَّبُ

وَأَعْلَمُ أَنَّ الْجُودَ فِي النَّاسِ شَيْمَةٌ

تَقُومُ بِهَا الْأَحْرَارُ وَالطَّبْعُ يَغْلِبُ<sup>(٢)</sup>

ويشاور حاتم الطائي نفس الجود حتى تطيعه، بينما لا يستشير إطلاقاً نفس

البخل، ولا يحجب ناره، ولا تشتكي قدره إذا الناس أمحلت، ويبرزها في الفضاء ولا

يضمن بما فيها قليلاً كان أو كثيراً، ولا يقر إلا كرام إبله للضيف والمحتاج :

وَمَا تَشْتَكِي قِدْرِي إِذَا النَّاسُ امْحَلَّتْ

أَوْ ثَقُلَتْ طَوْفًا وَطَوْفًا أَمِيرُهَا

وَأَبْرِدُ قِدْرِي بِالْفَضَاءِ قَلِيلُهَا

يُرَى غَيْرَ مَضْنُونٍ بِهِ وَكَثِيرُهَا

وَأَبْلَسِي رَهْنٌ أَنْ يَكُونَ كَرِيمُهَا

عَقِيرًا أَمَامَ الْبَيْتِ حِينَ أَثِيرُهَا

أَشَاوِرُ نَفْسَ الْجُودِ حَتَّى تَطِيعَنِي

وَأَتَرُكُ نَفْسَ الْبَخْلِ لَا أَسْتَشِيرُهَا

وَلَيْسَ عَلَيَّ نَارِي حِجَابٌ يَكْنُهَا

لِمُسْتَوْبِحٍ لَيْلًا وَلَكِنْ أَنْيَرُهَا<sup>(٣)</sup>

(١) عبدالمعظم هلبلي: شرح ديوان عنتره بن شداد، مصدر سابق، ص ١٢٤ .

(٢) المصدر نفسه: ص ١٢ .

(٣) الحتمي: ديوان حاتم، ص ٨٩ . وانظر: الجويدي، ديوان حاتم، مصدر سابق، ص ٧٣ - ٧٤ .

وكان الجواد العربي الكريم لا يرى أن الجود منقصةً للفنى، وأن البخل والإمساك لا يحمي ولا يزيد ماله، يقول عبيد السلامي وفي قول آخر أخبثُ بن الجلاح :

اعاذلْ إِنَّ الجودَ لا ينقصُ الغنى  
ولا ينفخُ الإمساكُ عن مال مُكثِر<sup>(١)</sup>

وعندما يسدل البخيل أستار بيته حتى لا يطعم به ضيف، هناك من ينهض للقاءه واستضافته بعد منتصف الليل، إذ إن ذلك الضيف لما استبج كلاب الكريم لم يجبه كلب واحد بل أجابته كلاب كثيرة، وهنا تؤنسُ الكلاب مرة أخرى، إذ إنها على ثقة من كرم صاحبها، الذي لا يدخر في إكرام ضيفه لا طريقاً ولا تالداً يحوزه، اللهم إلا حفظ حلاله وصون عرضه، كما يقول أرطاة بن سهيئة :

وانسي لقوامَ إلى الضيف موهناً  
إذا اسبل السترَ البخيلُ المواصل  
دعاً فأجابته كلاب كثيرة  
على ثقة مني بانسي فاعل  
وما دون ضيفي من تلالٍ تحوزه  
ليس النفوس إلا أن تصان الحلال<sup>(٢)</sup>

ورأى عبدالله الشكري أن البخيل لو رأى جذل وارثه بما ورث عنه لما بخل، ويعود الشاعر إلى موتيفة الموت التي لزمها كل كريم واتخذها سبباً وجيهاً لينفق ما يملك من مال، يستبق به الموت ويطلب بإنفاقه خلود الذكر في الدارين، ويعتبر سكوت النوائح على المرء وكأنه لم يولد ولم يعيش، ويعلم أنه إن لم ينفقه سيرحل متبوعاً بسوء الذكر والثناء، وسيُدفع ماله إلى وريث يتصرف به جذلاً :

واصرف إلى سبيل الحقوق وجوهه  
تحرز به حسنُ الثناء الإفضل

(١) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق .

(٢) المصدر نفسه .

كم من بخيل لو رأى مَنْ بعده  
 جَذْلَانْ يَنْفُقُ مَالَهُ لم يبخل  
 إِنَّا نَنَافِسُ فِي ظِلَالِ زَائِلِ  
 فِيهِ فَجَائِعْ مِثْلُ وَقْعِ الْجَنْدِلِ  
 كم قد راينا قَاهِرِينَ اعزَّةً  
 طَحَنَ الزَّمَانُ جَمْعَهُم بِالْكَلِكْلِ  
 إِنِ التِّي عُلِقَتْ بِهَا آمَالُنَا  
 دَارُ تَحْصَرُفْ كَالظَّلَالِ الْأَقْلِ  
 وإذا امرؤ سكت النوائج بعده  
 فكان قابله به لم تقبل (١)

وقد عدَّ العرب الجاهليون البخل نصًّا يسرق أخلاق الرجال، يتجنبه كلُّ شفيق  
 على حسبه الزاكي الرضيع، قال عمرو بن الأهم :  
 نَرِينِي فَإِنْ الْبُخْلُ يَا أُمَّ هَيْتَمِ  
 لِصَالِحِ أَخْلَاقِ الرِّجَالِ سَرُوقُ  
 نَرِينِي وَخُطِّي فِي هَوَايَ فَإِنُنِّي  
 عَلَى الْحَسَبِ الزَّاكِي الرِّفِيعِ شَفِيقُ (٢)

ليس هناك من قيمة أبلغ من الكرم في الشعر الجاهلي، وقد أولع فيه  
 المقتدرون والأقلُّ اقتدارًا على السَّوء، باعتباره القيمة الأكثر تقديرًا في الحياة،  
 والأنجع للتصرف بما هي اليد قبل أن تقول ثروة المقتدر إلى الورثة، والكرم أيضًا  
 هو الوسيلة الأكثر تخليدًا بعد الممات، وقد عبَّر الشعراء عن ولوعهم بالكرم ومدحوا  
 الكرماء بأساليب وصور، ورسوموا في ذلك كثيرًا من المشاهد الإنسانية المختلفة،  
 وهذا طرفة بن العبد يعمد إلى تصوير الكرم عندما قال :

(١) المصدر نفسه .

(٢) ديوان الحماسة، ط١، تحقيق: عبدالمعظم أحمد صالح، دار الجيل: بيروت ٢٠٠٧، ص ٥٤٠. والنظر: الفضليات،  
 مصدر سابق، ص ١١٥ .

وإنّا إذا ما الغيمُ أمسى كأنه  
 سماحيقُ قُربٍ وفي حمراءِ خرَجُفُ  
 وجاعثُ بضَرادٍ كأنَّ صقيعَه  
 خلالَ البيوتِ والمباركِ كُرسِفُ  
 وجاء قريعُ الشُّولِ يرقصُ قبلها  
 إلى السَّدفِ والراعي لها متحرِّفُ  
 نردُّ العشائرَ المُنْقِياتِ شَقِيظُها  
 إلى الحيِّ، حتى يُمرِّعَ المُتَحَصِّيفُ  
 تبيثُ إمَاءَ الحيِّ تطهي قسورنا  
 وياوي إلينا الأشعثُ المتجرِفُ<sup>(١)</sup>

لقد داب الشعراء الجاهليون على وصف الكرم بصورة عامة، لكنهم كانوا  
 عندما يريدون أن يبرزوا كرمهم والمبالغة فيه، فإنهم يذكرون أنهم كرمهم يشتدُّ  
 ويتجلَّى واضحاً أيام الشتاء / وقت الشدَّة، وهذه قيمة مضادَّة للقيمة الأولى المتمثلة  
 في وصف مشهد الشراب، حيث يتجلَّى كرم المربي وقت الرِّخاء .

وصوّر الشاعر هذا المشهد بإطار من الطبيعة، فذكر الغيم والبرد والتُّج  
 والصقيع والسحاب الأحمر. وكلُّ ذلك من أجل أن يضخِّم قهر الطبيعة وعنفها،  
 وهو تضخيمٌ سعى من خلاله إلى إبراز القسوة التي تمارسها الطبيعة ضد الإنسان  
 الذي لا يجد قوت يومه، ثم لا يلبث هذا الإنسان أن يجده عند قوم الشاعر بكل  
 سهولة ويسر .

واستطرد الشاعر بعد ذلك إلى وصف الفحل الذي سبق الإبل الأخرى،  
 ويصوّر الراعي الذي كان يرتجف من البرد، ويبين كيف أنهم يختارون للذبح أجود

(١) درية الخطيب ولطفي صفال، ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ١٣٦. وانظر: أشعر الشعراء الستة  
 الجاهليين، ج٢، مصدر سابق، ص ٨٥.

الإبل، حتى يشعر الناس أنهم عندما حلّوا عندهم، حلّوا في أماكن تقيض بالربيع  
وبالخصب، ويدخل الشاعر عنصرًا جديدًا وهو عنصر الإماء اللواتي يطبخن  
اللحوم في القدور، ويعد ذلك يسمى إلى وصف الأشعث .

إن هذا المشهد يصور حالة من الكرم اجتمعت فيه عناصر متعدّدة، وهذه  
العناصر شكلت المشهد بطريقة تبرز جماليات مشهد الكرم كقيمة إنسانية رائعة .

واستطرد الشاعر بعد ذلك إلى وصف الفحل الذي سبق الإبل الأخرى،  
ويصوّر الراعي الذي كان يرتجف من البرد، ويبين كيف أنهم يختارون للذبح أجود  
الإبل حتى يشعر الناس أنهم عندما حلّوا عندهم فقد حلّوا في أماكن تقيض بالربيع  
وبالخصب، ويدخل الشاعر عنصرًا جديدًا وهو عنصر الإماء اللواتي يطبخن اللحوم  
في القدور، ويعد ذلك يسمى إلى وصف الأشعث .

إن هذا المشهد يصور حالة من الكرم اجتمعت فيه عناصر متعدّدة شكلت  
المشهد بطريقة تبرز جماليات تصوير الكرم كقيمة عربية إنسانية رائعة .  
**تحليل مشهد كرم المعدمين (قصيدة الحطيئة نموذجًا):**

وكان العربيّ الجاهليّ يصنع المستحيل ليقدم القرى لضيفه مهما كان فقيرًا  
ومعدّمًا، لا يملك عشاء ليلته أو قوت يومه . وهذا نموذج شعريّ للحطيئة يرسم  
الكرم كقيمة يتمسك بها الفقراء قبل الموسرين أو المقتردين :

وطاوي ثلاثٍ عاصبٍ البطنِ مُزملٍ  
بتّنها لم يعرف بها ساكنٌ زئما  
أخي جفوةٍ فيه من الإنس وحشةُ  
يرى البؤس فيها من شرّاسته نَعَمي  
وافرَدَ في شغبٍ عجوزًا إزائها  
ثلاثةُ أشباحٍ تخالهُمُ بهما



خُفَاءَ غُرَاءَ مَا اغْتَنَوْا خَبِرَ مَلَّةٍ  
وَلَا عَرَفُوا اللَّبَرَّ مَذْخُلِقُوا طَعْمَا  
رَأَى شَبَحًا وَسَطَ الظَّلَامِ فِرَاعُهُ  
فَلَمَّا بَدَا ضَيْفًا تَسْوَرُ وَاهْتَمَّا  
وَقَالَ هِيَ رِبَاءُ ضَيْفٍ وَلَا قِرَى  
بِحَقِّكَ لَا تَحْرِفْهُ تَاللَّيْلِ اللَّحْمَا  
وَلَا تَعْتَنِزْ بِالْعُذْمِ عَلِّ الَّذِي طَرَا  
يُظَنُّ لَنَا مَا لَا فَيُوسَعُنَا نَمَّا  
وَقَالَ ابْنُهُ لَمَّا رَاهُ بِخَيْرَةٍ  
أَيَا ابْنِ ابْنِ بَحْنِي وَيَسْزِلُهُ طُعْمَا  
فَرَوَى قَلِيلًا لَمْ أَحْجَمْ بُرْمَةً  
وَإِنْ هُوَ لَمْ يَنْبَخْ فَتَاهُ فَقَدْ هَمَّا  
فَبَيْنَا هُمَا عُنْتُ عَلَى الْبُعْدِ عَائَةً  
قَدْ انْتَفَلَمَتْ مِنْ خَلْفِ مِسْخَلِهَا نَقْمَا  
عِطَاشًا تَرِيدُ الْمَاءَ فَانْسَابَ نَحْوَهَا  
عَلَى أَنَّهُ مِنْهَا لِسْمِهَا أَظْمَا  
فَامْهَلْهَا حَتَّى تَكْرُوثَ عِطَاشُهَا  
فَارْسَلْ فِيهَا مِنْ كِنَانَتِهِ سَهْمَا  
فَخَرْتُ نَحْوُ ذَاتِ جَحْشٍ سَمِينَةً  
قَدْ اكْتَنَرْتُ لَحْمًا وَقَدْ طُبِّقْتُ شَحْمَا  
فَيَا بِشْرَةَ إِذْ جَرُّهَا نَحْوَ قَوْمِهِ  
وَيَا بِشْرَهُمْ لَمَّا رَأَوْا كَلَمَهَا يَنْمَى  
فَبَاتُوا كَرَامًا قَدْ قَضَوْا حَقَّ ضَيْفِهِمْ  
فَلَمْ يَغْرَمُوا غَرْمًا وَقَدْ غَنِمُوا غُنْمَا

وَبَاتَ أَبُوهُم مِّنْ بَشَاشَتِهِ أَبَا  
لِضْنِهِمْ وَالْأُمُّ مِّنْ بَشَرِهَا أَمَا <sup>(١)</sup>

هذا مشهد إنسانيّ يبيّن تعلق العربيّ في الكرم برغم بؤسه وفقره وعدمه، تتوالى فيه الصور المترابطة موضوعياً وبنائياً لتشكيل المشهد، مع صدق ظاهر في عاطفة الشاعر، ولعلّ عنصر الإدهاش هو ما يسبب صدمة سريعة للمتلقّي، فالشاعر لا يجد ما يسدّ به رمقه ولا رفق عائلته، ومع ذلك تهبط عليه فجأة - وهو في هذه الحال - عائلة أضربها الجوع الشديد، وضعهم ربّ العائلة في شعب، وهم عجوز وثلاثة أولاد تحسبهم لجوعهم وهزالهم أشباحاً.

والحكاية عن رجل وزوجته وثلاثة أبناء، يعيشون في بيداء مرملة، فقراء جياعاً، حفاة، عراة، مستوحشين، كأنهم بهم. إنهم خمسة بؤساء كأنهم أشباح يعيشون في مكانٍ منقطعٍ عن الحياة، ويؤلّفون ممّا الصورة الإنسانية الأولى في بيداء لم يُعرف لسكانها رسماً، وكأنّ السائر أو القاطن فيها يسير ويحيا في اللامكان واللازمان؟!

وطاوي ثلاثٍ عاصبٍ البطن مرملي  
ببيداء لم تعرف لسكانها رسماً  
أخا جفوة فيه من الإنس وحشة  
يرى البؤس فيها من شرّاسته نعمة  
والرّد في شعبٍ عجوزاً إزاعها  
ثلاثة أشباحٍ تخالّهم بهما  
حفاة عراة ما اغتنوا خبراً ملّة  
ولا عرفوا للبئر مذ خلّقوا طعماً

(١) ديوان الحميلة، من رواية ابن حبيب عن الأعرابي وأبي عمرو الشيباني، شرح أبي سعيد السكري، دار صادر: بيروت ١٩٨١، ص ٣٧١.

هذه المقدمة عن حالة هذه الأسرة البائسة هي اللقطة التصويرية الأولى في هذا المشهد، الذي يتكون من خمسة أفراد: الأب الذي عصب بطنه ليقلل حرقه الجوع لأنه لم يأكل أي شيء منذ ليالٍ ثلاث، وهو بذلك في شدة من الجوع وفي يبداء واسمة منطمسة المعالم، ومن تفرده في الصحراء استوحش من الإنس واستشرس، فرأى البؤس نعمى، ورأى التوحد مصيرًا، فأفرد امرأته المعجوز وأبناءه الثلاثة في شعب من شعاب الصحراء فبدوا كأشباح البهم، هذه العناصر الإنسانية الخمسة مجردة من كل حاجة إنسانية، فهم حفاة عراة وأكثر من هذا، إنهم لم يعرفوا مذ خلقوا للبر طعامًا.

وتبدأ الصورة الثانية عندما يلوح في الأفق المظلم شبح لشخص، ربما يكون وحشًا، أو وهما. ولكنه كان ضيفًا، هو الطاوي ثلاثًا وهو العاصب البطن، وهو المرمل الجائع، وهو التائه في الصحراء المنطمسة الأعلام، وهو المستوحش المستشرس الذي خلطت لديه المفاهيم واختلت الموازين، فصار يرى البؤس نعماء؛ ويحار الأب ماذا سيقدم من طعام بعد أن تأكد له أن هذا القادم ضيف، وليس لديهم ما يسد رمقهم. فيتحرك الابن عندما يرى أباه مهمومًا ومغمومًا، حاثًا إياه أن يذبجه ليقدمه طعامًا للضيف، وإلا فإنه سيظن بهم الظنون على حد قول الابن، (سيظن لنا مالا فيوسعنا ذمًا) وسيدعي أننا حرمانه من الطعام.

هل كان الأعرابي المضيف أو الشاعر/الحطيئة يقتبس هنا قصة إبراهيم مع ابنه إسماعيل عليهما السلام؟ ومن ثم يقْدَى الولد المطيع بذبح عظيم، لقد تواتر العنصر الإنساني في هذه الصورة وفي الصورة السابقة، بإضافة الابن ظاهرًا والنبئين الكريمين إبراهيم وإسماعيل باطنًا وضمنًا، وسينضاف وشيكًا عنصر حيواني هو حمر الوحش ظاهرًا وكبش إسماعيل ضمنًا وباطنًا.

نرى هنا تأثر الحطيئة بالقصص القرآني وقصة سيدنا إبراهيم مع ولده إسماعيل عليهما السلام، ولكن الحطيئة كان يرى أن من أكبر المخازي للمربي أن

لا يكرم ضيفه حتى وإن كان المضيف معدماً لا يملك قوت يومه، فهل هذه الرؤية لبخيل كما ذكرت الروايات عنه، ولذلك أداراً بأعرابي جملة بطلاً لقصيدته فقال «راى»، وأوصل مدى كرمه إلى أن يفكر في ذبح ولده من أجل إكرام الضيف .

راى شبخاً وسط الظلام فراغه  
فلما بدا ضيفاً تسوّز واهتما  
وقال هيا رباه ضيفاً ولا قرئ  
بحقك لا تحرمه تاليلة اللحم  
فقال ابئه لما راه بحيرة  
ايا ابتي انبخني ويسر له طعما  
ولا تعتنز بالغنم عل الذي طرى  
يظن لنا مالاً فيوسعنا ذمنا  
فرؤى قليلاً ثم أحجم برهة  
وإن هو لم يذبح فتاه لقد هما

لقد تردّد الوالد بذبح ابنه وإن كان قد همّ بذلك، ولكن بدأت الصورة الثالثة بانفراجة تمثلت في قطع من حُمُر الوحش، ساقها الظمأ إلى بركة الماء القريبة، فتوقف الأب عن فعلته البغيضة التي همّ بها لإزهاق روح ابنه وإطعامه للضيف، واستعاض عنها بفعل آخر، حيث انطلق ليصطاد واحداً منها، فانتظر أولاً حتى تطفئ الحُمُر ظلماتها، فاطلق عليه سهماً وجزأها إلى خيمته .

لقد كان عنصر الموت في الحمار الوحشي، وعنصر الموت الوشيك للإبن هما الانفراجة التي حدثت وهما ذكران؛ لكن الأنثى ذات الجعش هي التي حلّت عقدة هذه المشكلة العويصة، وسارت بالمشهد إلى شراكة ذكورية أنثوية لحل هذه المشكلة.

لقد كان ظهور قطع من حمر الوحش هو الانفراجة البيضاء في هذا الموقف الحالك، ، فتجا الولد من موت محقق بعد أن كاد يكون وليمة للضيف الغريب،

كما انتهت معاناة الأسرة برمتها من كونها ستوصم بالبخل، عندما يظنُّ الناس أنها امتنعت عن إطعام ضيفها بخلًا وشحًا .

فبيناهما عثَّتْ على البعد عانة  
قد انتظمت من خلف مسجلها نظاما  
فلماء تريد الماء فانساب نحوها  
على أنه منها إلى بمها أقلمى  
فامهلها حتَّى تروَّت عِطاشُها  
وارسل فيها من كنانته سهما  
فخرت نحوَّ ذات جحش فتية  
قد اكتنزت لحفاً وقد طبقت شحما

لا بدُّ والحال هذه من نهايةٍ سعيدةٍ لهذه المأساة المحيقة بأسرة الأعرابي/  
الشاعر الحليَّة، فأتى الشاعر بالصورة الأخيرة والخاتمة في هذا المشهد  
الإنساني .

لقد بدأ هذا الجزء / الصورة الأخيرة من المشهد ببشريَّين: البشر الأول بشر  
المُضيف وهو يجرُّ النُّحوص، وإن كان بشره / تفاؤله وبشاشته فيما بعد مبنيةً على  
دم هذه النحوص «مصائب قوم عند قوم فوائد»، والبشر الآخر بشرُ أهله إذ هيَّض  
الله لهم هذا الفداء السائر لسمعتهم مع الضيف، فبات الجميع مسرورًا وغانمًا،  
وطغت البشاشة على الجميع وأولهم الأب والأم اللذان أديا هذه البشاشة وأبديا  
هذا البشر على أبهى صورة. وهنا عاد الشاعر مرةً أخرى إلى ثنائية الذكر والأنثى  
ليعطي صورة الكمال الأخير لقصيدته / قصَّته مع الضيف، وأورد في هذه القصة  
ثنائيات عديدة، العسر واليسر، الشدَّة والفرج، الموت والحياة .

فيا بشره إذ جرَّها نحو قومه  
ويا بشرهم لما راوا كلمها يدمى

ويأتوا كرامًا قد قضوا حقَّ ضيفهم  
وما غرموا غرمًا وقد غنموا غنما  
ويأت أبوهم من يشاشته أبًا  
لضيفهم والأُم من بشرهم أُمًا

لقد تضافرت عناصر عديدة في بناء هذا المشهد، الضيف الشَّبح طاوي ثلاثًا المرمِل، وزوجته المجوز وأبناؤه الثلاثة، وكان الرقم «ثلاثة» يساوي المُضيف وابنه وامراته، ويساوي الليالي الثلاث التي لم ينقِ الضيف وأهله فيها الزاد، ويساوي النبيين الكريمين إبراهيم وإسماعيل والدَّبْح العظيم الذي افتُدي به إسماعيل؛ ومن العناصر الإنسانية ابن الأعرابي/الشاعر، واللفظ المحبب: ابنه وفتاه، أبوهم وأُمهم، وتكرار هذين اللفظين: أبوهم ... أبًا وأُمهم ... أُمًا، وقوم المُضيف الذين شهدوا جرَّ النُحوص المصطادة نحو منازلهم، ويبدو أنهم أسوأ حالاً من المُضيف وأكثرَ عدماً وفقراً بحيث لم يكن بإمكانهم عمل شيءٍ للمساعدة في إطعام الضيف. وكان طلب الإبن من أبيه أن يذبحه ويقدمه طعاماً للضيف وتروِّي الأب في ذلك وإحجامه، عناصر فاعلة ومؤثرة في رسم المشهد، تتطوي على انفعالاتٍ شتَّى، تذكُّرنا بقوله تعالى على لسان إسماعيل وأبيه إبراهيم عليهما السلام « قال يا بني إني أرى في المنام أني أذبحك، قال يا أبتِ افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين»، ولكنَّ الذي نحن بصدده ليس مناماً ولا هو أمرٌ إلهي، وإنما هي عاداتٌ وأعرافٌ عربية ارتقت إلى مرتبة التقديس.

ولعب العنصران الزمانيُّ والمكانيُّ دورهما في رسم المشهد، حيث إن واقع الحال لا يسجل زماناً ولا مكاناً بمعانيهما الواضحة والحقيقية، فنحن أمام اللازمان واللامكان في واقع الأمر، فليالي الجوع طويلةٌ ومضنيةٌ بل ومميتة، وليلة اللحم المرجوة في علم الغيب وتحققها ضربٌ بعيدٌ جداً من الأماني، والشَّعبُ شديد الظلام والبيداء منطمسة الأعلام، فالحركية « الزمكانية » مفلقة بل ومظلمة،

حراكها محصورٌ بل جامدٌ في حيّزها الثابت، ولكن هذا الإغلاق سيتبعه الانفتاح وشيكًا، وهذا الظلام سيتبعه انفراجة الأنوار قريبًا. -وسيتبعهما حركة نشطة، وسيكون العنصر «الفدائي» لابن المضيف إن جاز التعبير سيُد هذه الحركة، بينما سيكون العنصر الحيواني محرّكها الآخر، هذا العنصر الذي بدأ مبكرًا في القضية عندما قال «تحسبهم بهما» وكأن هذه العبارة تشي بباقي أحداث الليلة بل تشي بنوعية طعام الضيف، وكذلك تشي برغبة المضيف أن يكون الطعام لحمًا، فجاءت بقية العناصر الحيوانية: عانة نحوص وهي الأتان الوحشية الجائل، وقيل الحامل «ذات جعش» مكتنزة لحمًا مطبقة شعما، ومعها مسحلها أي ذكرها وهو حارسها الذي لم تنفع حراسته مع كنانة المضيف وسهمه، وهنا يدخل عنصر السلاح ليحسم الموقف ويحدث الانفراجة القائمة على دماء النحوص .

ولم تكن عناصر الحياة بعيدة عن المشهد، الماء وظلمة الحُمر الوحشية إليه، وظلمة المضيف الأشد لاصطياد النحوص وسكب دمه، ومع ذلك يتركها لتروي ظلماتها، ومن عناصر الحياة الإشارة إلى عنصر البرّ «القمح» وخبز الملة وحرمان الضيوف منه فلم يتذوقوه منذ أن خلّقوا .

لقد تضافرت في هذا النص عناصر التشكيل اللغوي لترسم هذا المشهد الإنساني الرائع والمريع في آن: الحكاية، توالي الصور، الانفعال، اللفظ، اللون وحركته وظلال الأبطال، وأخيرًا الزمن. تضافرت كلها لتحقيق معًا مشهدًا إنسانيًا فريدًا، يتمتع بحيوية لا تزال قادرة على إيصاله للمتلقي عبر ما يزيد على أربعة عشر قرنًا. فالمشهد يتخذ الطابع القصصي في أربع صورٍ متتالية، وفي حبكةٍ منطقيةٍ تتخللها المفاجآت، والانفعالات الصادقة، والحركة الحيوية فيه يتناوبها الأب المضيف والأب البصائد والإبن الفدائي والضيوف والأم، والنحوص وحاشيتها، وسلاح المضيف وعملية الصيد وجرّ الضحية نحو قوم المضيف، وورود هذه الانفعالات في لفةٍ يكثر

فيها التقابل والترادف والتقسيم: فرؤى قليلاً ثم أحجم برهة، وإن هو لم يذبح فتاه  
لقد همًّا، انتظمت نظماً، تريد الماء فانساب نحوها، إلى دمها أظما، فأملها حتى  
تروت وأرسل فيها من كنانته سهما، اكتنزت لحماً وطبقت شحما، فيها بشره ويا  
بشرهم، إذ جرّها وكلمها يدمى. كل هذه الصور تكاملت لترسم المشهد الحقيقي  
الإنساني المربي المثالي الأخير: بات أبوهم أباً وياأت أمهم أمّاً، عندما حققوا  
واجبات ومسؤوليات هذه الأبوّة والأمومة .

### تحليل مشهد كرم الموسرين - قصيدة حاتم الطائي نموذجاً:

ويبقى حاتم الطائي أشهر الكرماء العرب على مرّ التاريخ، وقد بذل الكثير  
في سبيل ذلك، من ماله وإبله حتى فرسه ذبحها وقدمها لضييفه، وعانى كثيراً من  
العذال واللائمين، وكانت زوجته في مقدمة هؤلاء، وأوقد نيرانه وأعلاها لهداية  
الضييفان، وجعل ثمن هداية غلامه، ضيفاً طارقاً أو محتاجاً من خلال إيقاده النار  
ورفعها شتاءً، أن يعفقه ويحرّره من الرّق، ولكن الأكثر تأثيراً أنه عانى معاناة نفسية  
ليحافظ على جودٍ مستمرٍّ، فسهر الليالي في تدبير ذلك الاستمرار والتفكير في  
غدٍ غير ضارٍّ بسمعته أو منقصٍ لها، ولذلك كان جوده وكرمه يزدادان في فصل  
الشتاء الذي يعدُّ حركة الفقير والمسكين ببرده الشديد، وفي سنوات المحل التي لا  
تبرق سماؤها، وإن أبرقت فبرقٌ خُلِبَ لا يتبعه غيث، ولا يطر سحابها، ومع ذلك  
تهبّ رياحها من أمام جبل أطائف في ناحية قبيلة طليّ، ويشندُ هبوبها فتعصف  
بأطناب البيوت، فتزيد في ضائقة الناس، وتجعل قيمة الكرم أعلى وأهم.

لقد أفرد حاتم الأبيات الأولى من هذه القصيدة لحالة الطقس وجعله طقس  
شتاءٍ عاصف الرياح ومبرقٍ لكّه عديم المطر؛ ليجعل الناس في ضائقةٍ أحوج ما  
يكونون فيها لكرم وجوادٍ حقيقي، يهين ماله ويبيذه في مثل هذه الظروف الصعبة،  
وهو بذلٌ سخّيٌّ وكبير وفي محله ويعيدُّ عن المصارف المشكوك فيها.



تداخلت عناصر كثيرة في بناء هذا المشهد، أولها العنصر الإنساني المتمثل في الشعر و «غوث» وسرّاتها والضرير الذي لا يشكو السنين المجذبة والضيوف الذين يمترونه والضيف الضعيف وجارته وابنها ويعلمها، وكذلك قابل بين نفس البخيل وضميره وعطائه، وبين نفس الجواد وضميره وعطائه .

وجاء الشاعر في هذا النصّ بعناصر زمانية تعبّر عن أنسب أوقات الكرم والتفكير فيه لحفظه وديمومته، وأشار إلى أوقات تحوّل النجم وغروبه، وأدخل في المشهد للدلالة على الوقت: النجم، الشمس، الليل الذي تآرق فيه عينه، والفد الذي يحذر منه .

وكانت العناصر المكانية حاضرة في المشهد: الأفاق والسماء وجبل أظائف وبيت العنكبوت وبيته الموطأ للضيفان، والبيوت الأخرى والفضاء الذي تعرض فيه قدره وتبرز أمام البيت .

وقد وظّف الشاعر عناصر المناخ في بناء هذا المشهد الإنساني، فجاء بالشتاء القارس والليالي الباردة والبرق الخلب والرياح العاتية؛ ووظّف «السماء» وصفر السحاب فجعله «كبيت العنكبوت» وجعل خيوط البرق الرفيعة تنسج «تنير» سدى هذا البيت. وجعل جبل أظائف مهياً للريح، وجعل هذه الرياح قوية لدرجة أنها ردت صدور البيوت على أطنابها فلوّتها. وفي وضع كهذا الوضع وفي حال كهذه الحال يبرز الكرم الحقيقي، بحيث إن الأعمى المقيد بعماته لا يشكو من هذه السنين المجذبة بفضل جود حاتم.

ويمضي حاتم ليبين أدواته ووسائله في استقبال الضيفان، وهي وسائل مميّزة على الضيف ومدرّية عند حاتم، فكلبه كلب كريم جبان أمام الضيف، لا يهرّ عليه أصلاً لأنه معتاد على كثرة الضيفان، وليس يعقور يشق عليهم، وبيته موطأ مسهل للضيف، ويجود له بكل شيء، كل هذا على النقيض من كلب البخيل وبيته ونفسه.

أما الأداة الثانية التي يقوم من خلالها بالكرم، فهي قدره التي لا تشتكي إذا أمهل الناس، فتارة يرفعها على الأثافي وتارة أخرى يملؤها بالراد، وهي في كل الأحوال بارزة لا يحجبها عن الناس، ولا يبخل بما فيها مهما احتوت من زاد قليل أو كثير؛ وهي إلى ذلك مبرزة في الفضاء ليراها الجميع .

والأداة الثالثة الأساسية من أدوات جود حاتم وسخائه هي إبله التي يثيرها ليختار من كرائمها ويقرى ضيوفه، أما الأداة الأم لكل هذا الكرم الباذخ، فهي «نفس الجود» الأصلية المعطاة عند حاتم، وهو في حالات جوده المستمرة لا يشاور إلا نفس الجود الطائفة دائماً، ويتجاهل نفس البخل ويهملها ولا يستشيرها .

بعد كل هذه الأدوات، من كلب جبان غير عقور لا يهر على الضيوف، وقدر بارزة للجميع منصوبة على الأثافي، ومملوءة بالطعام، وإبل تثار لتعقر كرائمها، ونفس جود يشاورها فتطلع، وسهر عين تخشى ما يقال عنه في الغد؛ لم يبق لحاتم وقد توافرت لديه كل هذه الأدوات، إلا أن يشب ناره ويرفعها ويزيدها لهداية الضيوف، لا يحجبها شيء عن عين المستضيء بها ليلاً فيراها بارزة داعية له باستضافة كريمة. وإلى ذلك فإن الشاعر لا يكتفي بالضيوف الوافدين من إطار خارجي بعيد، بل إنه يستضيف الجار والفقير من الإطار الداخلي القريب؛ وهكذا فإن ابن جارته لا يحتاج إلى الطواف حول القدر ليصل إليها، بل إن حاتم يدعو مباشرة للوصول إليها والتوال منها. ولم يذكر الشاعر الجواد ابن جارته عبثاً، بل إنه يود أيضاً بعد ذلك أن يقول بأسلوب المدح بما يشبه الذم: إنه أمين على عرض جارته وسمعتها، فلا تشتكي منه قصوراً في واجبات الجيرة، غير عدم زيارته لها في غياب زوجها، وهذه الخصلة محمدة وليست مذممة، ولماذا أزورها وخبري ممكن الوصول إليها بطرق كثيرة، وستكون هي ويعلمها سعيدين بعد عودته، بنظافة سمعتهما معاً وساكون أنا الأسعد في الواقع بما قدمت من واجب الخير للجميع .

إلا أرقبت عيني، فبئت أنيرها  
 حذار غد، احبسي بان لا يضيرها  
 إذا النجم أضحي، مغرب الشمس، مائلاً  
 ولسم يله بالافاق، برق ينيرها  
 إذا ما السماء، لم تكن غير جليلة  
 كجدة بيت العنكبوت، يُنيرها  
 فقد علمت غوث بانأ سرائها  
 إذا أعلمت، بعد السرار، أمورها  
 إذا الزبح جاعت من امام اقلاب  
 والوت، باطناب البيوت، صدورها  
 وإننا نهين المال، في غير قلعة  
 وما يشتكينا، في السنين، ضريرها  
 إذا ما بخيل الناس هزت كلابه  
 وشق، على الضيف الضعيف، عقورها  
 فإني جبان الكلب، بيني مؤطاً  
 أجود، إذا ما النفس شح ضميرها  
 وإن كلابي قد اهزت وغوت  
 قليل، على من يعتريني، هزيرها  
 وما تشككي قدري، إذا الناس امحلت  
 اوثقها طوراً، وطورا أميرها  
 وابرز قدري بالفضاء، قليلها  
 يرى غير مضمنون به، وكثيرها  
 وإبلي رفن أن يكون كريضها  
 غديرًا، امام البيت، حين أثيرها

أشاورُ نَفْسَ الجُودِ، حتى تُطِيعَنِي  
واتركُ نَفْسَ البُخلِ، لا استشيرُها  
وليس على ناري حجابٌ يَكْنُها  
لمستوبِصٍ ليلاً، ولكن أنيرُها  
يَطوِّفُ حَوَالِي قَدْرِنَا، ما يَطوِّزُها  
وما تشتكيَنِي جارتِي، غيرَ أنها  
فلأ، وابيك، ما يَظُلُّ ابْنُ جارتِي  
إذا غابَ عنها بعلُها، لا أزورُها  
سيبَلُفُها خيرِي ويرجعُ بعلُها  
إليها، ولم يُقَصِّرْ عَلَيَّ سَتورُها<sup>(١)</sup>

\*\*\*\*

---

(١) ثوبس شيخوخة المرأة النصرانية في الجعلية، مصدر سابق، ص ١٢١ - ١٢٢. وانظر، هنا الحثي، ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٨٧ - ٩٠.

## خاتمة الفصل

وبعد؛ فهذه هي حياة الرجل في العصر الجاهلي، فرضت عليه ظروف الحياة الصعبة في الصحراء، وتناحر القبائل على موارد الكلاً والماء، وكثرة الحروب والمنازعات، والغارات لمجرد النهب والسلب والحصول على الغنائم، وعادات الأخذ بالثأر، وغيرها من الأسباب؛ فرضت عليه نمطاً من الحياة غير المستقرة، والاستعداد للقتال والحرب والفرز، فأتقن كثيرٌ من الرجال الحرب وطرائقها، واقتنوا لذلك المدّة الحربية كالفرس والسيف والرمح والسهم والدروع والخوذ وغيرها من الأدوات القتالية، وتعلّموا فنون الحرب من كرٍّ وفرٍّ ومباغنةٍ وتبييتٍ، وسلّكوا طرق الحرب النفسية والاستعانة بالنساء والأولاد أحياناً لمنع من يجبن منهم من الهرب؛ وبالفعل كثيرٌ من شعرائهم كمنزلة وغيره في إنصاف خصومهم لجمل نصرهم على الخصوم نصراً ذا معنى.

وأدرك رجالٌ كثيرون منهم مخاطر الحرب وويلاتها، فدعوا - وبخاصة الشعراء - إلى وقفها والتفكير منها، وتبيين نتائجها الوخيمة؛ وسمى بعض الوجهاء إلى دفع ديّات قتلى الحروب من مالهم لإبرام الصلح بين المتخاصمين ووقف نزف الدماء.

وتميّز الرجل العربي الجاهلي بتقديس قيمةٍ أخرى هي قيمة الكرم، وبرز عندّ من الأجداد العرب من أشهرهم الشاعر الفارس حاتم الطائي، وكان العرب

يفرحون بالضيف ويبالغون في إكرامه والاحتفاء به، ولا يكتفون بتقديم أطيب ما عندهم، بل إنهم كانوا يمدُّون الموانسة والحديث مع الضيوف من تمام الكرم، وكانوا في سبيل ذلك يبذلون جُلَّ أموالهم، وينحرون الكثير من إبلهم إكرامًا للضيوف، وكان كرمهم الأهم الذي يتفاخرون به وقت الشتاء واشتداد البرد، فيلمعون الميسر ويشبُّون النار في أعالي الجبال وأمام بيوتهم لهداية الضيف، ويبرزون قدورهم لهم وللمحتاجين، ويبادرون إلى الكرم بكلِّ معانيه وطرائقه، طلبًا لحسن الصيت في الحياة وبعد الموت؛ لأنهم يقتفرون إلى عقيدة دينية لها شريعة يسبِّرون على منهاجها. وحفل شعرهم بذلك الرجل «المستبح» الذي يستثير الكلاب لتَهَرُّ عليه فيدعوه صاحبها لضيافته، ويموقد النار، وقد بلغ من جود بعضهم أن نحر لقرى ضيفه فرسه الأخيرة أو ناقته الوحيدة، وبعضهم همُّ بذبح ابنه لقرى ضيفه عندما ضاقت به السبل .

وقد أولع الرجل الجاهلي بالخمرة في الحواضر والبادي، واهتخر بمعاقرتها وبذل الأموال في سبيلها، لترجية أوقات الفراغ الطويل والممل في حياته، وتوليد خيالات سارة ويمث الجراءة في قلبه لاتخاذ المواقف في حالة السلم، وفي زمن الحرب لتوليد الحماسة والشجاعة والحمية، وبسبب افتقار الغالبية العظمى من الجاهليين للعقيدة الدينية، وبالتالي فقر الحياة الروحية بل وفقدانها، تلَبَّسهم الخوف من الموت، وأقلقتهم مجهولية المآل في الحياة الأخرى، فاستهانوا بالحياة لكثرة حروبهم وتوقعهم الفجائع في أنفسهم وأحبائهم في كل لحظة، ففرعوا إلى الشراب يمدنون ويتفنون فيه، وعلموا معاقرته من الأعمال التي تعود عليهم بالثناء والفغار والاعتزاز والصيت الحسن بل وخلود الذكر. والخمرة بعد ذلك تشعرهم بالزَّهو والنشوة إذا انتصروا، وبالنسيان والصلوان إذا انهزموا أو فُجِعوا، لذلك كانت صديقة الجميع في كل الأحوال، يماقرها الغني والمفقر والملوك والرعايا، فأقيمت

لها جلسات الشرب، ويذل القادرون الكثير من أموالهم لإقامة هذه المجالس، وحشدوا لها الأصدقاء والندامى، فشربوا على غناء القيان ونحر الجزر .

وليس قصر الحديث في هذا الفصل على الحرب والشرب والكرم، في موضوعة الرجل الجاهلي، يعني أنها الصفات أو القيم القارة فحسب عنده، بل إن هناك المشرات من القيم التي كان يعتقها الجاهلي ومنها: الوفاء والإيثار وحماية الجار والضعيف والنساء، ونجدة المستجير والنخوة والشجاعة والبطولة والحمية والصبر وما إلى ذلك. وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن الجاهلي كان منزهاً عن النقائص والصفات السيئة أو غير المرغوبة، ولكن هنا مجال الحديث عنها .

\*\*\*\*\*





## الفصل الثاني

### المشهد الإنساني لموضوعة المرأة في الشعر الجاهلي

عرضنا في الفصل الأول من هذه الدراسة لـ «المشهد الإنساني لموضوعة الرجل في الشعر الجاهلي»، ولما كانت الدراسة تتعلق بـ «المشهد الإنساني»، والإنسان هو رجل وامرأة، فإن هذا الفصل مخصص للمرأة في العصر الجاهلي، ويحمل عنوان «المشهد الإنساني لموضوعة المرأة في الشعر الجاهلي». لقد كانت المرأة غرضاً شعرياً مثيراً تناوله الشعراء الجاهليون، ونستعرض في هذا الفصل بعض ما قالوه في مشاهد جمالها وصفاتها حتى أنهم جعلوها درةً وأسطورة أحياناً، كما نتناول أيضاً مشهد المرأة في حال كونها ظاعنةً ومفارقةً للشاعر، وهي حال كونها عاذلةً لائمةً له، وأخيراً نعرض مشهد المرأة القينة .

#### ١ - مكانة المرأة في العصر الجاهلي

كانت عادة وأد البنات عند قليل من القبائل العربية في الجاهلية، من أبشع الممارسات التي تتمدّى على حياة كائن مخلوق، فترهق روحه خنقاً بدنه حياً في التراب، وهذا أبشع ما يمكن أن يتصوّرهُ الإنسان من مشاهد إجرامية تخرق بل تدمر حياة إنسانٍ بريءٍ بهذه الصورة المأساوية، فالبنت تُدسُّ حياً في التراب، وقد يذهب التفكير بالباحث في مكانة المرأة في العصر الجاهلي إلى استبعاد مثل هذا المشهد الفظيع والمقزز، لولا أنه مشهد حقيقيّ ذكره القرآن الكريم، وورد في

بعض قصائد الشعراء الجاهليين، فقد كان الجاهلي يعبس ويحزن إذا رزق بأنثى، ويتوارى من الناس ضيقاً وخجلاً، وقد صور القرآن الكريم ذلك في قوله تعالى «وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنْثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ. يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ»<sup>(١)</sup> بل إنه تعالى يستكبر هذا العمل ويستهنه ويستكره عندما يقول: «وَإِذَا الْمَوْعُودَةُ سُئِلَتْ بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ»<sup>(٢)</sup>.

وكانت القبائل الوائدة - على قلة عددها - تشد البنات لأسباب تافهة، فوادوا «البنات الزرقاء أو الشيماء أو الكسحاء»<sup>(٣)</sup>، ووادوا كذلك من بها علامة أو كانت قبيحة أو برشاء؛ ولم يكن الواد شائعاً شيوعاً عاماً بين قبائل العرب، ولكنه كان محصوراً في قبائل قليلة، «وأول قبيلة وأدت من العرب ربيعة»<sup>(٤)</sup>، بل إن رجالاً من هذه القبائل أبوا هذا الفعل واستكروه، وراحوا ينقذون بأموالهم وجاههم كل من استطاعوا من هاتيك الوليدات، اللاتي وقعن فريسة لحالات الفقر المدقع والفيرة الشديدة عند آبائهن، الذين كان يرعبهم أن تعيش بناتهم في حبال الفقر، فالمرأة لم تكن تسعى لكسب عيشها، فاعتبرتها بعض القبائل عائلة على الرجل، بل عاراً إذا وقعت في السبي<sup>(٥)</sup>.

وصحيح أن الخوف من عار السبي كان سبباً من أسباب الواد، فهو يجلب المعايير والخزي لأهل المسيية، وسنرى في الفصل الثالث (فصل الصعاليك) من

(١) سورة النحل، الآية ٥٨ - ٥٩.

(٢) سورة التكاوير، الآية ٨ - ٩.

(٣) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢، ساهمت جامعة بغداد على نشره، ١٩٩٣، ج ٥، ص ٨٨ وما بعدها. وانظر: أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط ٥، دار القلم: بيروت ١٩٧٢، ص ٢٢٥.

(٤) محمود شكري الأتوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ط ١، مج ١، هني بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية: بيروت ٢٠٠٩، ص ١٤٧.

(٥) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٥، مرجع سابق، ص ٨٨ وما بعدها. وانظر: أحمد الحوفي، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٣١٤ وما بعدها.

هذه الأطروحة، كيف احتال أهل زوجة عروة بن الورد عليه، ليطلق «سلمى» زوجته المسيئة، وموافقتها على تدبيرهم برغم حبها لعروة وإعجابها به، ولكنها كانت متضايقة جداً من معاملة نساء عبي لها<sup>(١)</sup>. و «كانت مذاهب العرب مختلفة في الواد وقتل الأولاد، فمنهم كان يئد البنات لمزيد الفيرة ومخافة لحوق المار بهم من أجلهن، وهم بنو تميم وربيعة وكندة وقبائل أخرى. قال الميداني: « وكان المنيب في ذلك أن بني تميم منعوا الملك (النعمان بن المنذر) ضريبة الإتاوة التي كانت عليهم، فجرد إليهم النعمان أخاه الريان مع دؤسر «ودوسر إحدى كتائبه»، وكان أكثر رجالها من بكر بن وائل عليهم فاستاق نعيمهم وسبى ذراريهم<sup>(٢)</sup> فكان ذلك من أسباب وأدهم لبناتهم، ولكن القرآن الكريم وكشف السرّ الحقيقي للواد، فبين أن الوائدين كانوا يُقدّمون على هذه الفعلة بسبب خشيتهم الشديدة من الإنفاق والإملاق، فهم بذلك بين البخل في الإنفاق وشحّ الأنفس، والرعب من الفقر وعدم الثقة بالربّ الرزاق، وقد نزل فيهم قوله تعالى متعهّداً برزق الأبناء قبل الآباء » ولا تقتلوا أولادكم خشية إملاق نحن نرزقهم وإياكم إن قتلهم كان خطئاً كبيراً<sup>(٣)</sup>، وفي آية أخرى أكد القرآن هذا السبب مع تقديم الرزق للآباء على الأبناء فقال تعالى «ولا تقتلوا أولادكم من إملاق نحن نرزقكم وإياهم ولا تقربوا الفواحش ما ظهر منها وما بطن ولا تقتلوا النفس التي حرّم الله إلا بالحق ذلكم وصّاكم به لعلكم تعقلون<sup>(٤)</sup>».

لقد تعرّضت المرأة العربية للسبي في حالات كثيرة، بسبب كثرة الغارات والحروب، وكانت المسيبة تُكره على ممارسة الأعمال التي تأنف الحرّة من القيام بها، وكانت - بما أنها سبية - تُسرقُ هُتُباً وتُشترى في سوق الرقيق كأني سلعة،

(١) انظر: الألفاني للأصفهاني، ج ٣، إصدار: مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت ١٩٩٧، ص ٥٢ وما بعدها.

(٢) الألوسي، بلوغ الأريه، مج ٣، مرجع سابق، ص ٤٢. وانظر: أحمد الحوفي، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٢٥.

(٣) سورة الإسراء: الآية ٣١.

(٤) سورة الأنعام: الآية ١٥١.

ومنهن من كان العرب يكرمونها فلا يمزلونها عن نسائهم أحياناً، وغالباً لم يتجاهل السَّابون مكانة المرأة المسيية في قومها وحسبها ونسبها، وربما يتزوّجونها فتكون أمّاً لأبنائهم، وكثير من سادات العرب هم أولاد سبايا مثل دريد بن الصمة الجشمي، فأُمُّ ريحانة بنت معد يكرم، أسرها والده ثم تزوجها فأنجبت دريداً وإخوته. ويقول أخوها عمرو بن معد يكرم في ذلك:

امن ريحانة الراعي السميع  
يؤرقني وأصحابي هجوع  
سبأها الصمة الجشمي غصباً  
كان يفاض غمرتها صديع  
وحالت دونها فرسان قيس  
تكشف عن سواعدها البروع  
إذا لم تستطع شيئاً فدغّه  
وجاوزه إلى ما تستطيع<sup>(١)</sup>

ولكن أغلبية القبائل، وإن مارست السَّبي في غاراتها، إلا أنها لم تمارس جنابة الواد، بدليل حبّ الشمراء بل والرجال عامة للمرأة وفخارهم بها، يقول أبو الفرج معن بن أوس الشاعر الفارس المشهور:

رايت رجالاً يكرهون بناتهم  
وفيهن - لا تُكَنَّب - نساء صوالح  
وفيهن - والإيام تعثر بالفتى - نواب  
لا يملأنّه ونوالح<sup>(٢)</sup>

وقد اختار الفرزدق بجده صعصعة بن ناجية، الذي كان يشتري البنات اللواتي يُراد وأدهن، فيحفظ لهنّ حياتهنّ ويوفّر لهنّ تربيةً صالحة:

(١) شعر عمرو بن معد يكرب التزبيدي: جمع وتحقيق: مطاع الطرايشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق ١٩٧٤، القصيدة رقم ٤٤، ص ١٢٨ وما بعدها. وانظر: الأغاني للأصفهاني، إعداد: مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، ط ٢، ج ١٥، مرجع سابق، ص ١٤٨ - ١٤٩.  
(٢) الأغاني للأصفهاني: ط ٢، ج ١٢، ص ٣٠٤.

## ومئذ الذي منع الوائد

به واحيا الوليد فلم يواد<sup>(١)</sup>

بل إنه عدَّ الوائد عدوًّا ولا يمكن لجده أن يقبل بعمله أو يتساهل معه :

ومئذ الذي احيا الوليد ولم يزل

ابئياً على الأعداء ان يتهضماً<sup>(٢)</sup>

ومقابل ما كانت المرأة تتعرض له من مهانة وعسف وصل حد الواد والسبي، كانت هناك صوراً أخرى تضع المرأة الجاهلية في مقام كبير ومكانة عالية ومقدرة في قبيلتها وعند أبيها وزوجها، فكانت تراول الكثير من شؤون الحياة مع الرجل في التجارة على سبيل المثال، ومثال ذلك واضح في تكليف السيدة خديجة رضي الله عنها، لسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، أن يدير لها تجارتها قبل البعثة، ولما أعجبت به وبأمانته أرسلت له من يعرض عليه الزواج بها، فقبل عليه السلام وكانت خير عون له بعد البعثة وأول المؤمنات به؛ وكان لأكثر النساء في الجاهلية حق الاختيار في الزواج والطلاق، فقد وضعت العصمة في يد عدد من النساء الجاهليات، فإن شئن الاستمرار وإن شئن الفراق<sup>(٣)</sup>؛ فإذا أرادت تطليق زوجها، فما عليها إلا أن تحول باب الخباء، فيعلم الرجل أنها طلقته فلا يأتيها، وكُنَّ يشاركن في الحروب خلف المقاتلين تحميساً لهم وإثارةً لنفوسهم، ويسقينهم الماء ويدوين جراحهم<sup>(٤)</sup>.

لكن بالمقابل كانت هناك صوراً سلبية - وبعضها صوراً قاسية - يتعرضن لها، ذكرنا منها آنفاً الواد والسبي، ونذكر هنا عدم توريثهن كالرجال، ومنعهن من حضور مجالس الشورى التي كانت تعقد أيام الجاهلية، وكان يقع عليهن زواج الشغار

(١) ديوان الضرقي: ج ١، قدم له وضبطه هوامشه: عمر الطباع، دار الأرقام بن أبي الأرقام، بيروت ١٩٩٧، ص ١٩٠ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٧٤ .

(٣) جواد علي: لتفصيل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٢، ص ٥٤٤، مرجع سابق، ص ٥٥٤ وما بعدها . وانظر: الحوافي،

مرجع سابق، ص ٢٢٢ .

(٤) جواد علي: المرجع نفسه، ج ٥، ص ٥٤٧ وما بعدها . وانظر: أحمد محمد الحوافي: المرجع نفسه، ص ٣٣٨ .

والتزويج بالجبر والإكراه أحياناً، وكذلك كنَّ يمانين من كثرة الضرائر حسب إرادة الزوج ومكانته الاجتماعية والمالية<sup>(١)</sup>، ومع ذلك بقيت المرأة في العصر الجاهلي ذات مكانة عالية، فكان منهم من تسنمت العروش فملكته رقاب الرجال وأطبعت مثل بلقيس ملكة اليمن التي وردت قصتها في القرآن الكريم<sup>(٢)</sup>، والزباء ملكة تدمر<sup>(٣)</sup>، ومنهن كثير من الشواعر كالجنساء، وليلى التغلبية والدة سيّد قومه تغلب الشاعر والفارس عمرو بن كلثوم<sup>(٤)</sup>، وكان الجاهليون يحترمون المرأة في الأغلب احترام القوي للضعيف، ويحبّون عليها حذب الشفيق على العزيز، ويجدون فيها العون على شؤون الحياة، ويمتدّون بمخاطبتها في أشعارهم حتى أن بعضهم قد استهلّ قصيدته بها والتغزل فيها في مطالع هذه القصائد، ومنهم فحول الشعراء من أصحاب الملقات؛ وبعضهم يشركها معه في كرمه، أو يشهد لها على شجاعته؛ كما كانت تشارك في الحرب والسلام بطرق مختلفة.

وكانت النساء في الجاهلية تُجبر وتحمي من تجبر، ويسمونها (الواهية)<sup>(٥)</sup>، وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم، يفتخر بمن ولّنه من النساء فيقول: «أنا ابن العواتك... أنا ابن الفواطم»<sup>(٦)</sup> وكان الرجال يقدّمون أرواحهم رخيصةً دهاغاً عن نساءهم، بل إنَّ حروياً قد نشبت ودامت سنين بسب امرأة، بل بسبب مقتل ناقة امرأة، ومثال ذلك حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة بين بكر وتغلب، بسبب ناقة لهذه المرأة قتلها كليب، فسُمّيت الحرب باسمها: حرب البسوس<sup>(٧)</sup>.

(١) جواد علي: المرجع نفسه، ط ٢، ج ٥، ص ٥٤٧ وما بعدها. وانظر: الحواشي، المرجع نفسه، ص ٢٢٣.

(٢) انظر قصتها في القرآن الكريم، سورة النمل.

(٣) وردت قصتها في القرآن الكريم / سورة النمل، وانظر: جواد علي: المرجع نفسه، ط ٢، ج ٤، ص ١٠٣ وما بعدها.

(٤) هي ليلى بنت لاهل بن ربيعة وعمها كليب بن ربيعة وزوجها كلثوم بن مالك أقرس العرب. انظر: عبد الرحمن الوصيفي: العلاقات الأسرية في الشعر الجاهلي، ط ١، مكتبة الأديب، القاهرة ٢٠٠٤، ص ١٤٥.

(٥) انظر: الجاحظ: المحسن والأعداء، ط ٢، تقديم وتحقيق: الشيخ محمد سويد، دار إحياء العلوم، بيروت ١٩٩٨، ص ٧٦.

(٦) صحيح مسلم: ج ٢.

(٧) هي البسوس بنت منقذ خالة جساس بن مرة قاتل كليب بن ربيعة، قضيت الحرب بين بكر وتغلب بسبب قيام كليب بقتل ناقةها ومقتله بعد ذلك، عرفت بحرب البسوس، واستت أربعين سنة من ٤٩٤ إلى ٥٣٤ م. انظر:

موسوعة حروب ومعارك العرب في الجاهلية، مرجع سابق، ص ٥٢-٧٥.

## ٢ - المشهد الجمالي للمرأة :

ورد المشهد الجمالي للمرأة بعامة، وصفاتها الجسدية المثالية بخاصة، في ثلثي المشهد الغزليّ ومشهد المرأة الراحلة أو الطاعنة، بينما لم تحظ المرأة العاذلة بوصف جمالي ذي بال.

وإذا سلّمنا بفرضية وجود المرأة المثال في المعتقدات الدينية والأسطورية بالبيئة الجاهلية، فإن عودة شعراء الغزل إلى تمثيل صورة تلك المرأة، تثبت وجود صورة أقدم للمرأة هي المثال أو الأصل، احتذاها كل الشعراء، باعتبارها «المرأة الأيقونة» التي اتصفت بكل الصفات الأنثوية المتصورة في وجدان وخيال الشاعر العربي، الواقعي، مما جعل الشعراء الجاهليين ومن جاء بعدهم، يحتذون صورة الأصل المفقود .

وتراوحت عناصر المشهد الجماليّ للمرأة لدى الشعراء الجاهليين، بين وصف القدّ والخصر والساقين والأرداف، والعيون والجيد والشر والأسنان والريق والشعر والصدر والبطن، واستعار لها الشاعر أجمل صفات الطيب والمها والوزود والرياحين والرياض، وزيّنها بأغلى الجواهر، وطيّبها بأفخر أنواع الطيب وأغلاها، ورفع جمالها إلى أعلى المراتب، بل جعل منها قبيح كثير من الأحياء امرأة / أسطورة، ووصفها بأنّها ذرة زهراء، واستأنها كاللؤلؤ وثقّرها كأس مدام حُفّ بالدرر، وتزيّن بمقود اللؤلؤ والزبرجد والياقوت، وشيّهها بدمية من مرمر أو رخام. كما شبّه مواكب الظمائن بعم السفين ويحدائق الدوم والنخيل .

وكان الغزل هو المدخل الطبيعيّ للتغني بالأوصاف الجمالية للمرأة، فـ «الغزل لغة العاطفة، صوّروا فيه أشواقهم وإحساساتهم نحو المرأة وما يلقون منها من وصال أو هجر، من وعد وإخلاف ودلّ وغنج، صوّروا فيه سعادتهم وشقاءهم، آمالهم وآلامهم، واستطاع الشعراء أن يرضوا نزعاتهم الفنية، بتحجير القصائد

الرائحة التي تصوّر حبّهم، وتسجّل وقائع هواهم<sup>(١)</sup>؛ وكان من شغفهم بالفرل أن جعلوه «أول موضوع يبتدئون به القصائد الطوال، سواء أكانوا يذكرون الفرل مباشرة، أم يذكرون الديار - ديار الحبيبة، لتقلّهم إلى ذكرها والتفرل بها وسرد ذكرياتهم وإياها»<sup>(٢)</sup>. وكانت «المرأة هي موضوع الفرل، وقد تناول الشاعر جمالها، وأول ما لفت نظره جمال وجهها وجمال أعضائها، ووصف الجمال الجسديّ هو الأمر العام الطاغى على الفرل، أمّا وصف المحاسن الخلقية والنفسية وتصوير عواطف المرأة وحكاية الحبّ بين الرجل والمرأة، هيأتي كل ذلك بالمرتبة المتأخرة من وصف الأعضاء، إن الشاعر يقف أولاً عند الصورة الخارجية للمرأة، الصورة التي تحرّك فيه عواطف الجنس والحبّ والجمال»<sup>(٣)</sup>.

ولكن الفرل كان قليلاً في الشعر الجاهليّ، وتعود قلّته لأسباب كثيرة منها وجود الحجاب، حيث كانت المرأة الجاهلية متحجّبة لا يظهر منها إلا وجهها وأجزاء قليلة من جسمها، كما كانت مختبئة دائماً داخل خدرها، لا تخالط الرجال الأجانب، فهي «بيضة خدر» و «رئة خدر» تستكنّ داخله، يقول امرؤ القيس :

وبيضة خدرٍ لا يُرامُ خباؤها

تمتعت من لهي بها غير مُعجل<sup>(٤)</sup>

ورئة الخدر أو ربيته لا تتكشف حتى على سجوف البيت، ولكنها حوّلت - أو حوّلت جسدها - في آخر الليل بأخلاق من عطرها إلى فارة مسك تقوح منها الروائح الذكيّة، كما قال جبر الماوي:

ربيعة خدرٍ لم تُكشف سجوفه

وفارة مسكٍ آخر الليل مارج<sup>(٥)</sup>

(١) يحيى الجبوري، الشعر الجاهلي/ خصائصه وفنونه، دار التوزيع، بغداد، د. ت. ص ١٦٥.

(٢) يحيى الجبوري، المرجع نفسه، ص ١٦٥.

(٣) يحيى الجبوري، المرجع السابق نفسه، ص ١٦٦.

(٤) حسن المستوفي، ديوان امرئ القيس، ط ٧، المكتبة المملّية، بيروت ١٩٨٢، ص ١٦٣. وانظر معلقته في: التبريزي والألباري وأهمل الشعراء الستة الجاهليين وغيرها.

(٥) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق.



وفي أحسن الأحوال كنَّ يظهرن أثناء ظلمنهنَّ من كِلَّةٍ ويسدَّان أخرى، ويتعَبَّها -  
 في فتحاتٍ قدر حجم العين لينظرن إلى خارجها، وبطبيعة الحال ليس هناك خلقٌ  
 كثير يراهنَّ في هذه الحال، فما بالك بالشعراء، يقول المثقب العبدى:  
 ظَهَرْنَ بِكِلَّةٍ وَسَدَّتْنَ أُخْرَى  
 وَتَقَبَّنَ الْوَصَاصَ لِلْعَيُونِ<sup>(١)</sup>

ومن المعلوم أن الشاعر يحتاج إلى محفِّزٍ يثيره، وفي الغزل لا بدَّ من رؤية المرأة  
 أو الحبيبة والتفاعل معها لإنتاج هذا الغرض الشعريِّ الأساسي، وبهذا تكون نتيجة  
 قِلَّةٍ مشاهدة الرجال للنساء سبباً في قِلَّةِ الغزل في الشعر الجاهلي. هذا فضلاً عن  
 أن العرب كانوا يأنفون من ذكر أوصاف نسايمهم في شعر تتناقله الألسن والرؤاة،  
 ومن يشبَّ بامرأة يُحرم من الزواج بها، والشواهد كثيرةٌ على ذلك في سائر الشعر  
 القديم، وهذا سببٌ وجيهٌ ومؤثِّرٌ من أسباب قِلَّةِ الغزل في الشعر الجاهلي، وبسببه  
 ضاعت فرصٌ كثيرةٌ على الشعراء لإبداع مزيدٍ من الأوصاف الجمالية النسائية  
 من خلال الشعر. ولكن أقسام الغزل في القصائد الجاهلية الطويلة أو المتوسطة  
 الطول، وبعض المقطوعات الغزلية الصرفة، وما يتصل منها بوصف الطعائن من  
 المحبوبات، وفُرت لنا مادةٌ جماليةٌ غير قليلةٍ لوصف محاسن المرأة ومفاتنها في  
 حالاتٍ كثيرة، رغم ما ذكرنا من قِلَّةِ الغزل في الشعر الجاهلي، كنتيجةٍ لقِلَّةِ ظهور  
 المرأة وحجبها، ومن مجمل ذلك الشعر، ويرغم كون المرأة كما قال قيس بن الخطيم:

تَبَيَّنْتُ لَنَا كَالشَّمْسِ تَحْتَ غَمَامَةٍ  
 بَدَا حَاجِبٌ مِنْهَا وَضُنْتُ بِحَاجِبِ<sup>(٢)</sup>

إلا أنه يمكننا استخلاص كثيرٍ من الأوصاف الجمالية للمرأة في ذلك العصر،  
 وما أحبه الشعراء من تلك الأوصاف ومن أهمها:

(١) حسن كامل الصيرفي: ديوان المثقب العبدى، معهد المخطوطات العربية: القاهرة ١٩٧١، ص ١٥٦. وانظر: شرح

ديوان المثقب العبدى، ط ١، جمعه وحققه وشرحه: محسن حمد، دار صادر: بيروت ١٩٩٦، ص ٥٧.

(٢) ديوان قيس بن الخطيم، ط ٣، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر: بيروت ١٩٩١، ص ٧٩.

## القائمة:

تُفضّل القائمة معتدلةً مائلةً إلى الطول، كقول كعب بن زهير في «بانث سعاد»:

هيفاء مقبلةٌ عجزاءٌ منبيرةٌ

لا يُشتكى قصرُ منها ولا طولُ<sup>(١)</sup>

ويرى امرؤ القيس أن الجمال التمام والكمال في الطول: طول الأصابع والأنف والقد «القنأ» وطاغة الخصور فيقول:

سباط البنان والعرائن والقنأ

لِطافِ الخصور في تمام وإكمال<sup>(٢)</sup>

## البدانة:

لقد كانت ذائقة شعراء الجاهلية تفضل انصاف المرأة بالبدانة، بحيث إن ضخامة جسمها تملأ الوشاح، على أن يكون كفلها ثقيلاً رجراجاً، وخصرها دقيقاً، يكاد ينقطع لثقل باقي أعضائها جسمها عليه، قال الأعشى في وصف هريرة:

ملء الشعرار وصفر السرح بهكنة

إذا تالتى يكاد الخصر ينخزلُ<sup>(٣)</sup>

وقال الحارث بن حلزة أحد شعراء المملكات:

وتنوء ثقفلها رواففها

فقل الضعيف ينوء بالسوسق<sup>(٤)</sup>

---

(١) الموسوعة الشعرية للمجمع الثقافي، أبوظبي/ دولة الإمارات العربية المتحدة <http://www.cultural.org.ae> والناظر: أبو زيد القرشي، جمهرة أعلام العرب شرحها وضبطها ونصّها، وقدم لها: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بين أبي الأرقم، بيروت، دت، ص ٢٣٦.

(٢) حسن السنديوي: ديوان امرئ القيس، الطبعة السابعة، المكتبة الثقافية، بيروت ١٩٨٢، ص ١٦٣.

(٣) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير، طبعة ٢، بيّانة ١٩٩٣، ص ٤٢. والناظر: ديوان الأعشى، شرحه وضبطه نصّوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بين أبي الأرقم، بيروت، د. ت. ص ١٧٤.

(٤) ديوان الحارث بن حلزة، يليه شعر بكر وأخبار حرب، اليموس، ط ١، إعداد: طلال حرب، الدار المملية، بيروت ١٩٩٣، ص ٦٧.

وقال المرقش الأكبر:

نَوَاعِمُ ابْكَانَ سِرَالِزُ بُنْدُنْ

جِسَانُ الْوَجْوهِ لِيُنَاتُ الشَّوَالِفُ<sup>(١)</sup>

ويجمع حجل الفزاري عددًا من الصفات المفضلة للمرأة الجاهلية:

يَا هَنْدُ إِحْدَى الْخُرُءِ الْمِلَاحِ

ذَاتِ الشَّوَى وَالْكَفَلِ الرَّدَاحِ

وَاللَّوْنِ لَوْنِ الْبَيْضَةِ الْبِلَاحِ<sup>(٢)</sup>

وقال أبو ذؤيب الهذلي :

تَرَى حَفْشًا فِي صَدْرِهَا ثُمَّ إِنَّهَا

إِذَا ابْجَرَتْ وَكُنْتُ بِمُكْتَنَزِ عَيْلِ<sup>(٣)</sup>

ويجمع عنتره بن شداد في بيت واحد جملةً من المحاسن الجمالية في المرأة هي ثقل الأرداف ودقة الخصر وتورّد الخدود وامتلأ الساقين وبضاضتهما، والبطن الأملس اللين، لطيف الثشي الضامر الخالي من الاسترخاء والتهدّل فيقول:

وَرِبْتُ لَهُ ثِقْلٌ وَخَصَرٌ مَهْفُفٌ

وَحَدُّ بِهِ وَرْدٌ وَسَاقٌ خَفْلَجُ<sup>(٤)</sup>

الوجه ولون البشرة،

أما الوجه فقد مال العرب في الجاهلية إلى الوجه الصافي النقي في بياض مائل إلى السمرة، وعبروا عن ذلك كله بكلمة «أدماء» والأدمة تعني السمرة، والأديم هو ظاهر الأرض، قال زهير بن أبي سلمى:

(١) ديوان المرقشيين: ج ١ ، تحقيق: كارين صاندر، دار صاندر، بيروت ١٩٩٨، ص ٥٩ .

(٢) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق .

(٣) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق. وانظر: ديوان أبي ذؤيب الهذلي، ج ١، تحقيق وشرح: أنطونيوس بطرس، دار صاندر، بيروت ٢٠٠٣، ص ١٩١ .

(٤) شرح ديوان عنتره، ج ١، تحقيق وشرح: هيدالتم هليبي، تقديم: إبراهيم الإبياري، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٠، ص ٣٤ .

## بجيد مغزلة امماء خالدة

من الطباء قراعي شاعنا خرقا<sup>(١)</sup>

وقال المرقش الأكبر مشبها الوجه بالننانير بجامع اللون الذهبي والاستدارة بينهما:

النشر مسك والوجوه بنا

نير، وأطراف البنان عنم<sup>(٢)</sup>

كما أن العرب أحبوا اللون الذي يخالط بياضه شيء من الصفرة فيخرج لون كلون

القمر أو الدر يسمى «أزهر»، وقد فضل امرؤ القيس هذا اللون لمحبيته في معلقته:

كبكر المقاناة البياض بصفرة

غذاها نمير الماء غير المحلل<sup>(٣)</sup>

ويريد أبو زيد الطائي أن تكون بشرة محبوبته قد «أشريت» صفرة في بياضها،

فضلاً عن لينة جسمها وغيد جيدها فقال:

أشربت لون صفرة في بياض

وفي في ذلك لئنة غيداء<sup>(٤)</sup>

الشعر الطويل حالك السواد:

أما شعر المرأة الجاهلية التي أحبه الشعراء فهو الشعر الطويل الأسود الحالك

كالليل، فطول شعر الأنثى وشدة اسوداده من عناصر الجمال في المرأة الجاهلية.

يقول امرؤ القيس:

وفرع يزئ المتن أسود فاحما

اثيث كقني النخلة المتعكل

(١) الأعلام القنتمري، أعلام الشعراء الستة الجاهليين، ط ١، ج ١، تخريج: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ٢٠٠١ ص ٢٤٥.

(٢) ديوان المرقشيين، ط ١، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت ١٩٩٨، ص ٦٨.

(٣) حسن السندوقي، ديوان امرؤ القيس، مصدر سابق، المعلقة، ص ١٥١.

(٤) اللوسوعة الشعرية، مصدر سابق.

غدا لئله مستشزرات إلى العلا

تضلل المدلزي في مثنى ومرسل<sup>(١)</sup>

ومن خلال الشعر الجاهلي، نجد أن العرب لم يميلوا إلى الشعر الناعم المستقيم، بل إلى السبط المتموج، وربما استحسنوا إرسالها بعض الغدائر هي مقدمة رأسها، والصفات المفضلة لديهم لشعر المرأة هي الطول والسواد والفرارة، قال معن بن أوس المزني :

ووصف يثنى في العفاص كأنه

عليها إذا نثت غدا لئرها كرم<sup>(٢)</sup>

الخد والحواجب والعيون :

يمثل الخد جزءاً أساسياً من شكل الوجه ويعطيه جماليته، وقد استحسن الجاهليون فيه الملاسة والطول، «الأسالة»، والتورّد، أما العيون فكانت توصف بالسمة والتجل، وتستعار من «المها» بقر الوحش والغزلان، وقد جمع امرؤ القيس الوصف الجمالي المثالي للخد والعيون في أحد أبيات معلقته فقال:

تصد وتبدي عن اسيل وتثقي

بناظرة من وحش وجرة مطفل<sup>(٣)</sup>

كما كثر في الشعر الجاهلي وامتد ذلك في الشعر العربي بمختلف عصوره، وصف العيون بالحوّر، وهو شدة سواد الحدقة مع شدة بياض العين كما وصفها عبيد بن الأبرص:

واوانس مثل السكى

حور العيون قد استبيننا<sup>(٤)</sup>

(١) السنوسي: المصدر السابق نفسه، ص ١٥٠.

(٢) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق.

(٣) السنوسي: المصدر السابق نفسه، ص ١٤٩.

(٤) ديوان عبيد بن الأبرص، ط١، تقديم وشرح وتعليق: محمد حمود، دار الفكر اللبناني، بيروت ٢٠٠٠، ص ١٠١.

ولا بد أن تكون الحواجب مرسومة كحرف الثون، وهذه الحواجب كما يصفها عمرو بن أحمز الباهلي، حرف تون، ولكن الكاتب أبدع في خطّه:

وحاجب كالثون فيه بسطة

إجاءه الكاتب خطأ بالقلم<sup>(١)</sup>

الألف الأفتى:

أنف المرأة العربية الجاهلية الأمتل من خلال الشعر، هو الأفتى، الشبيه بالقناة أو بالرمح، مستقيم، مرتفع وسط القصة، ضيق المنخرين، يقول معن بن أوس المزني:

واقنى كحدّ السيف يشرب قبلها

واشنب رفاق الثنايا له نظم<sup>(٢)</sup>

الثغر المنور، والأسنان الناصعة، والشفتان السمراوان:

أما ثغر المرأة في الشعر الجاهلي فهو براق منور كزهرة الأحوان، وأسنانها بيضاء كالدر، ليس فيها تراكب أو زيادة، وليس هناك تبادل في منابتها، ريقها كسلاف الخمرة، أو كالشهد، يصف امرؤ القيس الثغر فيقول:

بثغر كمثل الأحوان منور

نقى الثنايا أشنب غير الثعل<sup>(٣)</sup>

وقد جمع ابن إسرائيل الشاعر الجاهلي اليهودي، العديد من صفات المرأة المفضلة لدى الجاهليين حين قال:

وغنث يوضّل والزمان يسوّف

حوراء ناظرها حسام مرقف

(١) الموسومة الشعرية، مصدر سابق.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المثنوي، ديوان امرؤ القيس، مصدر سابق، ص ١٤٧.

نشوانة صهباء منهل لغريها

نر وريقنها سلاف قزقف<sup>(١)</sup>

ولا بد أن يكون الثغر باردًا عنديًا ذا رائحة طيبة حتى في أوقات الشعر، وأن تكون الأسنان بيضاء كالبرد ومنظومة كالؤلؤ والدر، غير متراكبة ولونها غير حائل، قال امرؤ القيس:

كان القدماء وصوب الغمام

وريح الخزامى ونشر القطر

يقل به برز أنيابها

إذا طرب الطائر المستحز<sup>(٢)</sup>

ومن الثغر تبقى وصف اللثة والشفتين، فيفضل أن تكون اللثة حمراء، وريقة غير متضخمة، أما الشفاء فقد وصفت بالحوة واللمى وباللص، وهو الميل إلى السمرة وسميت (لمياء)، وكانت تسف بالإنمد، قال طرفة بن العبد:

وتبسم عن المي كان منقوا

تخلل حر الرمل بغص له ندي

سقنه إيأة الشمس إلا لثاته

أسف ولم تحيم عليه بالمد<sup>(٣)</sup>

التحر والعنق الطويل الأبيض:

فضل الجاهليون طول الجيد وانطباق لونه ولون التحر مع لون الوجه، وأن تكون الترائب مصقولة لامعة كالمرآة، وهي هذا المعنى قال امرؤ القيس:

مهفهفة بيضاء غير ففاضة  
ترائبها مصقولة كالسججل

(١) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق .

(٢) المنذوي، مصدر سابق، ص ٩٦.

(٣) ديوان طرفة بن العبد، الطبعة العربية الثانية، شرح: الأعلام الشتتري، تحقيق: دية الخطيب وإطني صفال، إدارة الثقافة والفنون، البحرين، وبيروت، مؤسسة الدراسات العربية، الطبعة العربية الثانية، ص ٢٦ .

وجيد كجيد الرئيم ليس بغاحش

إذا هي نضت ولا بمعطل<sup>(١)</sup>

الصدر والترائب والثدي

قال عمرو بن كلثوم في معلقته واصفاً محبوبته بالعفاف، وتحصين ثديها  
الابيض الرخص الشبيه بحقّ العاج، عن اكفّ اللامسين:

ونضيا، مثل حقّ العاج، رخصا

حصائنا، من اكفّ اللامسينا<sup>(٢)</sup>

ويبدو أن لون العاج لون متواتر ومتفقّ عليه كلون مفضل لترائب المرأة وصدرها  
الأملس الخالي من أي غضون أو تجاعيد، قال المثقب العبدى:

ومن نمب يلوخ على تريب

كلون العاج ليس بذى غضون<sup>(٣)</sup>

ويزاوج الأعشى بين كموب الثدي على الصدر وإشراقة الثغر المنير كالصباح:

قد نهذ الثدي على نحرها

في مشرق ذي صبج نائر<sup>(٤)</sup>

وهي «القصيدة اليتيمة» التي تنسب لسبعة عشر شاعرا، ورد وصف شفاف  
للترائب وهي موضع القلادة، والنحر وهو أعلى الصدر، يقول دوقلة المنبجي:

وكانما شقيت ترائبها

والنحر ماء الحسن إذ تبو<sup>(٥)</sup>

(١) السنوسي: ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ١٤٩.

(٢) التبريزي: شرح المثلقات الشعر، مصدر سابق، ص ٢٥٨.

(٣) ديوان المثقب العبدى، مصدر سابق، ص ١٥٨.

(٤) الطباع: ديوان الأصب، مصدر سابق، ص ١١٣. كتاب الصبح للثور في شعر أبي بصير ميمون بن قيس بن جندل،  
ط ٢، بيانة: مطبعة أدلف هلويسن، ١٩٩٣، ص ١٠٤.

(٥) القصيدة اليتيمة: برواية القاضي علي بن الحسن التنوخي، ط ٣، تحقيق: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب  
الجديد: بيروت ١٩٨٣، ص ٣١.



## اليد والأصابع والمراهنق والمعاصم:

اختلف الشعراء الجاهليون في جمال اليد، فبعضهم فضّل اليد الموشومة، إذ كان الوشم سائداً آنذاك، ومضطرباً في الشعر الجاهلي، قال ييهس الغطفاني:

وُشِمَتْ مَذَارِعُهُ بَوْشَمٍ بَيْنَهَا

خَلْلٌ، كَمَا وَشِمَ الْكَفُّ عَذَارَى<sup>(١)</sup>

ورأى بعض الشعراء كمبيد بن الأبرص، أن اليد الخالصة من الوشم أجمل:

وَأَنْهَا كَمَاهَا الْجَوْنَ نَاعِمَةً

تَدْنِي النَّصِيفَ بِكَفٍّ غَيْرِ مَوْشُومَةٍ<sup>(٢)</sup>

وبعض الشعراء كان محايداً في مسألة الوشم، يذكره للتشبيه ليس إلا، قال طرفة بن العبد في مستهل معلقته:

لِخَوْلَةٍ أَطْلَالَ بِبَرْقَةِ تَهْمَدِ

تَلَوُّحِ كِبَالِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ<sup>(٣)</sup>

ووصف زهير بن أبي سلمى دار حبيبته الراحلة كأنها مراجع وشم في عروق معصم:

وَدَارَ لَهَا بِالرَّقَمَتَيْنِ كَانِهَا

مَرَاجِعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مَعْصَمٍ<sup>(٤)</sup>

وشُبّهت الأصابع بمساويك الإسحل، وأن تكون لطيفةً ليست بكثرة أو غليظة، ووُصِفَ لونها بلون العنم والعندم، وهي حقيقة كأساريع الكتيب المعروف بـ «ظبي»، قال امرؤ القيس :

(١) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق.

(٢) محمد حمود، ديوان مبيد بن الأبرص، مصدر سابق، ص ٩٣.

(٣) درية الخطيب ولطفي صقال، ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ٣٣.

(٤) الشنتمري، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ١، مصدر سابق، ص ٢٦٦. والنظر: التبريزي، شرح المعلقات العشر، مصدر سابق، ص ١٣٤.

وتعطو برخص غير شئنين كانه

اساريف قلبى او مساويك إسحلي<sup>(١)</sup>

وكثيراً ما شدد الشعراء على لين الأصابع وطولها ولونها، فقد وصف النابغة  
الذبياني أصابع «المتجردة» زوجة النعمان بن المنذر، بأنها تكاد تتعقد لللطافتها  
ولينها، وأن كفها مخضب كلون العنم وأصابعها كذلك:

بمخضب رخس كأن بنانه

عنم يكاد من اللطافة يعقد<sup>(٢)</sup>

ويمتد من عضدي «دعد» لدى دوقلة المنبجي ذراعان كالقصب الأسطواني،  
لهما مرققان أفعان مستديران غير بارزين وليس بهما نتوء عظم:

وامتد من اعضائها قصب

لعم زهته فرافق برد

ولها بنان لو أريت له

عقدا بكفك امكن العقد

والمعصمان فما يرى لهما

من نعمة وبخاضة زناد<sup>(٣)</sup>

**الساق والقدم والخصر والبطن:**

رأى عرب الجاهلية والشعراء منهم بشكل خاص، والشعراء العرب هي سائر  
المصور، أن جمال بطن المرأة يكمن في نعومتها، وشبهوا طياتها بالأقمشة وبالأمواج  
المتفرقة، ثم ما لبث الذوق أن استقر على محبة البطن الضامر، ورأوا أن السرة  
مكمن أخذ من مكان الإثارة والاشتواء عند الرجل. قال عنترة بن شداد:

(١) المتنوي: ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ١٥٠.

(٢) ديوان النابغة الذبياني، ط ٣، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار للمعرفة، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٩٣.

(٣) صلاح الدين المنجد: القصيدة اليتيمة، مصدر سابق، ص ٣٢.

وَبَطْنُ كَبْطَنٍ السَّابِرِيَّةِ لَيْسَ

أَقْبُ لَطِيفُ ضَامِرُ الْكَشْحِ مُدَحِّجٌ<sup>(١)</sup>

ووصف بشر بن أبي خازم جارته بنبيلة موضع الحجلين، كناية عن امتلاء ساقيها :

نَبِيلَةُ مَوْضِعِ الْجِجَلِينَ خُودٌ

وَفِي الْكَشْحِينَ وَالْبَطْنِ اضْطِمَارٌ<sup>(٢)</sup>

كما رأوا أن جمال خصر المرأة يكمن في دَقَّتِه ونحوه، ورأوا جمال ساقيها في طولهما ومشيتهما، وجمال قدميها في صفرهما التَّسْبِي ونعومتها، والتفاف فخذيها وامتلائهما، تمشي راقلةً في ثيابها كأنها غصنٌ يترنح في كثيبٍ رمليٍّ ناعم، قال عنترة بن شداد:

وَكُلُّ كَعَابٍ خَذَلَةِ السَّاقِ فُخْمَةٌ

لَهَا مَنُصِبٌ فِي آلِ ضُبَّةٍ طَامِحٌ<sup>(٣)</sup>

وقال:

تَمْشِي وَتَرْفُلُ فِي الثِّيَابِ كَانِهَا

غَصْنٌ تَرْنَحُ فِي نَقَا رَجْرَاجٍ<sup>(٤)</sup>

وقال امرؤ القيس واصفاً محبوبته «التي لا يُرام خباؤها» بأنها رِيًّا المخلخل

مملوءة الساقين اللذنين الناعمين اللذين يشبهان البرديَّ المذلل:

هَصْرْتُ بِسُودَنِي رَاسَهَا فَتَمَايَلْتُ

عَلَيَّ هَضِيمُ الْكَشْحِ رِيًّا الْمَخْلَخِلِ

(١) المستنوي: ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ٨٩ - ١٥٠.

(٢) ديوان بشر بن أبي خازم، ط ١، قدم له وشرحه: صلاح الدين الهوازي، راجعه: ياسين الأيوبي، دار مكتبة الهلال، بيروت ١٩٩٧، ص ٩٣.

(٣) محمد سعيد مولي: ديوان عنترة، مصدر سابق، ص ٣٠٢.

(٤) المستنوي: ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ٨٩ - ١٥٠.

## وكشج لطيف كالجيل مخضّر

### وساق كغيبوب السقي المذل<sup>(١)</sup>

وفي «القصيدة اليتيمة» ورد وصفٌ للساق والكعب بالمقاييس العليا التي وُضعت للجمال النسائي الجاهلي، فالساق كالقضيبي الفضّ المأماق الناعم، والكعب مستو لا يبين له حجم:

والساق خُرْعَبَةٌ مَنْعَمَةٌ

عَبِلْتُ فَطَوَّقُ الْجَبِلُ مُنْسَدُ

والكعبُ انزَمُ لا يبين له

حجمٌ وليس لراسه خُدُ<sup>(٢)</sup>

كان هذا جانبًا من الصفات الجسدية للمرأة، وهي صفات تفتى فيها شعراء العصر الجاهلي، ولا تزال محبوبةً ومطلوبةً لدى الشعراء إلى اليوم، مع اختلاف في ما يتعلق بضخامة المرأة وبدانتها. ومن الطبيعي أن هناك صفات أخرى جسدية ومعنوية ليس هذا مجال التوسع في سردها .

وقد افاض الشعراء الجاهليون في بناء المشهد الجمالي للمرأة / المحبوبة سواء أكانت حاضرة أم طاعنة، فهي صيادة قلوب، أسرة لها، عيونها كميون غزالة صغيرة، حوراء، صوتها بأغم أغن، حيّة غضبضة الطرف ناعسته، ثفرها بارد، أسنانها ناصعة كأنها اللؤلؤ، رائحة مذاقة الفم وكأنه دائم المخالطة بالكافور الذي تمازجه المدامة، أو عُل بالخمرة وبماء سحابة سارية، وكأن بين شفاهها عبير المسك، وهي طويلة الجيد في غير إسراف، كظبية آدماء، وكدرّة زهراء من نُرر دارين، يقول الأعشى :

صابت فؤادي بعيني مغزّل خللت

ترعى اغن غضبضًا طرفه خرقا

(١) صلاح الدين المتجدد: القصيدة اليتيمة، مصدر ساق، ص ٣٣.

(٢) صلاح الدين المتجدد: القصيدة اليتيمة، مصدر ساق، ص ٣٣.

وبارِدِ رَتْلٍ، عَذِبٍ مَذَاقُهُ،  
 كَانَمَا غُلٌّ بِالْكَافُورِ، وَاغْتَبَقَا  
 وَجِيدِ اِمَاءٍ لَمْ تُدْعَرْ اِلَاصُهَا  
 تَرعى الارَاقَ تَعاطى المِرْدَ والوَرَقَا  
 وَكَفَلٍ كَالخَفَا مَالَتْ جَوَانِبُهُ  
 لَيْسَتْ مِنَ الرُّلِّ اَوْرَاقَا وَمَا اَنْتَظَقَا  
 كَانَهَا دُرَّةٌ زَهْرَاءُ اَخْرَجَهَا  
 غَوَاصٌ دَارِيْنٌ يَخْشَى بُونَهَا الْغُرَقَا (١)

ومشهد المرأة عند عنبرة بن شداد كالقمر الطالع المبرقع بظلمة الشعر  
 الأسود، مكحولة المقلتين حوراء، ثغرها كأس مُدام حُفَّ بالدر، وسحر مقلتها  
 أعارته للظبي ولم تستمره منه (تشبيهة مقلوب) وهي (خودٌ رداحٌ هيفاء فاتة) إذا  
 تجلّت بحسنها أخرجت القمر وأخجلته وزادت عليه بهجة، بها غنة ومليحة الدلّ  
 زجاء نقيه الخد، وبها بَلَجٌ ودَعَجٌ، حاجبها كالتون وثغرها مفلج كزهر الأقحوان،  
 وخذاها ورد، وخصرها مهفوف، وساقاها ممثلتان، وكشحاها ضامران مدمجان،  
 ويطنّها لِيْنٌ كطيات الثوب السابري الرقيق والناعم، قباء دقيقة الخصر ضامرة  
 البطن، ومَن غير عيلة عند عنبرة تستحق هذه الأوصاف الجمالية:

مَنَازِلُ تَطْلَعُ الْبِدُورُ بِهَا  
 مَبْرَقَعَاتٍ بِظِلْمَةِ الشَّعْرِ  
 صَانَتِ فَوَلاَدِي مَنَهُنَّ جَارِيَةً  
 مَكْحُولَةَ الْمُقْلَتَيْنِ بِالْخَسُورِ  
 تَرِيكَ مِنْ ثَغْرِهَا إِذَا ابْتَسَمَتْ  
 كَأَسْ مُدَامٍ قَدْ حُفَّ بِالْأُتْرِ  
 أَعَارَتِ الظَّبْيَ سَحَرَ مَقْلَتِهَا  
 وَبَاتَ لَيْثٌ الشَّيْرى عَلَى حَزْرٍ

(١) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير، مصدر سابق، ص ٣٣٠. وانظر: الطلياع: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٥٢.

خَوْدُ رِدَاحٍ هَيْفَاءُ فَاتِنَةٌ

تُخْجِلُ بِالْحَسَنِ بِهَجَةِ الْقَمَرِ<sup>(١)</sup>

ويقول متذكراً عيلة :

اغْنُ مَلِيحُ الدَّلِّ أَحْوَزُ أَكْحَلُ

أَزْجُ نَقِيُّ الْخَدِّ أَبْلَجُ ادْعَجُ

لَهُ حَاجِبٌ كَالنُّونِ فَوْقَ جَفْوَنِهِ

وَنُغْرُ كَزْهَرِ الْأَقْحَوَانِ مَفْجُ

وَرِدْفُ لَهُ نَقْلٌ وَخَصِرٌ مَهْهَفُ

وَخَدُّ بِهِ وَرْدٌ وَسَاقُ خَنْدَلَجِ

وَبِطْنُ كَطِيٍّ السَّابِرِيَّةِ لَيْثُ

أَقْبُ لَطِيفُ ضَامِرُ الْكَشْحِ مُدْمَجِ<sup>(٢)</sup>

وأول ما يبدأ طرفه بن العبدمن أوصاف المرأة في معلقته وصفها بـ (الحوة)

وهي الحمرة الضاربة إلى السواد أو السمرة في الشفاه، فمحبوبته هنا موصوفة

بسمرة الشفاه، أو أن الحوة لون بشرتها كاملة، وهذا ما يعجبه منها ويلفت انتباهه

بدءاً من الثغر المحاط بهذه الشفاه يتناول الأراك كظبية صغيرة، فيقول:

وَفِي الْحَيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ الْمَرْدَ شَانِنٌ

مُظَاهَرُ سِمَطِيٍّ لَوَالِيٍّ وَزِيرَجِدِ

خَنُولُ تَرَاعِي رِبْرِيَا بِخَمِيلَةٍ

تَنَالُولُ أَطْرَافِ الْبَرِيرِ وَتَرْتَدِي

وَتَبْسُمُ عَنْ الْمَيِّ كَأَنَّ مَنْوُورًا

سَقَنَهُ إِيَاقَةُ الشَّمْسِ إِلَّا لثَاتِهِ

تَخْلُلُ حُرَّ الرَّمْلِ بَعْضُ لَهُ نَدِي

أُسُفُّهُ وَلَمْ تَكْدُمْ عَلَيْهِ بِإِلْمَدِ

(١) عبدالمعظم شامي: هرح ديوان عنترة بن شداد، مصدر سابق، ص ٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٣-٣٤.

## ووجهُ كأنَّ الشمسَ القُتَّ رداها

عليه نقى اللون لم يتخذ<sup>(١)</sup>

لقد جسّد طرفة في هذه الأبيات مشهد حبيبته في صور عدّة حاشداً لها عناصر عديدة، بدءاً بعنصر الحيوان الجميل الذي تُشَبَّه به المرأة وأحياناً يُشَبَّه بها الشادن (ابن الطيبة) وهو شادنٌ خنولٌ يراعي ربيعاً، وأدخل فيه عنصر المكان (الحَيّ)، وعنصر النبات (المرء والبربر والخميلة)، وعنصر الجوهر والأحجار الكريمة (اللؤلؤ والزبرجد)، وعنصر الطبيعة (حُرُّ الرمل، دعصّ ندي، الشمس)، وشخصَ الشمسَ فألبسها رداءً، وأتى بعنصر اللون (أحوى وما يعنيه من سمرة وحمرة، ومنوَّراً وضوء الشمس والنقاء والصفاء).

لقد تضافرت كلُّ هذه العناصر، وجميعها عناصر من الطبيعة، لتصف المشهد الجماليّ لهذه المرأة المتعمّة، الذي غالباً ما يصف به الشاعر الجاهليّ محبوبته. ولما كان الثغر هو مفتاح المحبّة ومرآة الوجه وموضع الابتسام ومناطق الحديث والغزل، وموضع التقبيل وموطن الجمال، فلقد عني به الشعراء الجاهليون ومن جاء من بعدهم، فشَبَّهوا عنوبة مذاقته بالشهد وبالخمر، ووصفوه بأنه معلولٌ بالماء والمطر، وقد تكرّرت هذه الثيمة بشكلٍ واضحٍ في القصيدة الجاهلية، إذ عبّر الشاعر عن ريق محبوبته، وصوّر هذا المشهد بأسلوبٍ هنيئٍ جميل، فهو عندما يرى محبوبته مفارقةً له يسترجع اللحظات الجميلة فيأخذ في وصفها، ويجد في ذلك إظهاراً لجمالها، يقول الحادرة:

وَإِذَا تُنَازَعُكَ الْحَبِيبُ رَايَتْهَا

حَسَنًا تَبَسُّمُهَا لَنِيذَ الْفَكْرَعِ

كَفَرِيضٍ سَارِيَةٍ انْزَتْهُ الضُّبَا

مِنْ مَاءِ اسْجَرَ طَيِّبِ الْمُسْتَنْقَعِ .

(١) درية الخطيب ولطفي الصقال: ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ٢٥ - ٢٧.

فَلَمَّ البَطَاحُ بِهَا انْهَالُ حَرِيصَةٍ  
فَصَفَا الخَطَافُ لَهَا بُعَيْدَ الْمُقْلَعِ<sup>(١)</sup>  
لَعِبَ السُّيُولُ بِهِ فَاَضْبَحَ مَأْوُهُ  
غَلَا قَطْعُ فِي اَصُولِ الخَزْوَعِ<sup>(٢)</sup>  
فَسَقَى وَيَحْكُ هَلْ سَمِعْتَ بِقَدْرَةٍ  
وَلَمَّ اللَوَاءُ بِهَا لَنَا فِي مَجْمَعِ  
إِنَّا نَعْفُ فَلَا تَرِيبُ حَلِيفُنَا  
وَتَكْفُ شُخْ نَفُوسُنَا فِي المَطْمَعِ

لقد عمد الشاعر إلى وصف ريق «سُمِيَّة» من خلال ربطه بماء السَّارِيَةِ، ثم أخذ يفصّل في جوانب الصورة التي رسمها لهذا الريق، حتى يضيف عليه أوصافاً جمالية، مما أعطى ريق المحبوبة صفات رائعة، يصبح فيها الريق عبارة عن سحابة مملوءة بالمطر الذي يتصف بالخير والصفاء. إنَّ المزج بين صورة الرِّيق التي تفيض بالجمال والعذوبة تتمثل بصورة الماء الصافي، وإنَّ استطراد الشاعر من الحديث عن الرِّيق إلى الحديث عن المطر يعني الجمع بين عنصرين يمثلان خصب الحياة المتجددة وعطاءها. يقول زهير بن أبي سلمى:

كَأَنَّ رِيْقَتَهَا بَعْدَ الكَرَى اغْتَبَقَتْ  
مِنْ طَيْبِ السَّرَاحِ مَا يَغْدُ أَنْ عَثَقَا  
شَجُ السَّقَاةِ عَلَى نَاجُوذِهَا شَيْبَا  
مِنْ مَاءِ لَيْلَةٍ لَا طَرَقَا وَلَا زَنَقَا<sup>(٣)</sup>

(١) محمد أبو الفضل إبراهيم: ديوان النخبة النبطية، مصدر سابق، ص ٩٠-٩٦.

(٢) ديوان شعر الحاضرة لسماء أبي عبد الله محمد بن العباس اليزيدي من الأصبعي، ط ٣، حققه وعلق عليه:

ناصر الدين الأسد، دار صادر: بيروت ١٩٩١، ص ٤٣ وما بعدها. وانظر: الفضليات، ط ١، عمر فاروق الطباع، دار

الأرقام بن أبي الأرقام: بيروت ١٩٩٨، ص ٣٣ وما بعدها.

(٣) الأعلام الشنتمرى، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ١، مصدر سابق، ص ٢٤٦.



تأتي هذه الأبيات في لوحة جمال المرأة، ويخصُّ الشاعر ريقها بوصفٍ فيه شيءٌ من التقصيل، فهو يشبِّه الرِّيقَ بالخمرة، وهذه الخمرة ممزوجة بماءٍ عذبٍ بعيدٍ عن الكدر والتلوث، فهو رِيقٌ فيه عنوبة الخمرة بالإضافة إلى عنوبة الماء. ومن الصور الجميلة التي ارتبط فيها وصف الرِّيقِ بالطيب وتشبيهه بالروضة الأنف قول عنتره بن شداد:

إذ تستجيبك بذِي غُرُوبٍ واضحٍ  
عَذْبٍ مَقْبُلُهُ لَذِيذُ الْمَطْعَمِ  
وَكأنَّ فَاةَ تاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ  
سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا إِلَيْكَ مِنَ الْغَمِ  
أَوْ رَوْضَةً أَنْفًا تَخْضُنُ نَبْتَهَا  
غَيْثٌ قَلِيلُ السَّنَنِ لَيْسَ بِمُغْلَمٍ  
جَانَتْ عَلَيْهِ كُلُّ بِخْرٍ ثَرَةٍ  
فَتَرَكْنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كَالدَّرَمِ  
سَخَا وَتَشْكَا بِأَفْكَلٍ عَشِيَّةٍ  
يَجْرِي عَلَيْهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَحَرَّمِ<sup>(١)</sup>

يتحدث الشاعر هنا عن «المُني» الذي يمثل السلطة والهيمنة التي تمارسها المحبوبة، وهي هيمنةٌ تتجلى في ريقها وثغرها المطر، وينتقل بعد ذلك إلى وصف ريقها ب (الروضة الأنف) التي لم يسبق لها أن ارتوت، ولكن المطر هطل عليها باستمرار، مما أنتج الخصوبة والنماء، ومن هنا استطاع الشاعر أن يميّز بين خصوبة المرأة وخصوبة المطر . لقد ربط الشاعر حضور المطر بحضور الريق،

(١) الألباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، مصدر سابق، ص ٣٠٧-٣١٣. والظر: الشنترمي: أثمار الشعراء الستة الجاهليين، ج ٢، مصدر سابق، ص ٨٨-٨٩. والظر أيضاً: عبدالنعم هادي: شرح ديوان عنتره بن شداد، ص ١٤٤ - ١٤٥ .

فكما أنه مفتاحٌ للخصوبة والعذوبة، فإن ريق المرأة/الحبيبة مفتاحٌ للمتعة التي تنتج التَّماء والخصب والعذوبة أيضًا. وقد عمد بعض الشعراء إلى رسم صورةٍ تعتمد على التشبيه الدائري<sup>(١)</sup>، سمعوا من خلالها إلى إبراز الارتباط الحقيقي بين مشهد المرأة ومشهد الماء والمطر، يقول أبو ذؤيب الهذلي:

فَمَا إِنَّ زَحِيْقُ سَبَخْهَا الْخُجَا  
رُ، مِنْ أُنْرَعَاتِ قَوَادِي جَنْزِ  
سَلَاةٍ رَاحِ ثُرَيْكٍ الْقَدَى  
تُصَفِّقُ فِي بَطْنِ نِقٍ وَجَزِ  
بِمِرْجٍ مِنَ الْعَنْبِ عَنَبِ السَّرَاةِ  
تُزَعْرِعُهُ الرِّيحُ بَعْدَ الْمَطَرِ  
تَجَبِّنُ عَنْ شَاهِقِي كَالْخَصِي  
ي، مُسْتَقْبِلِ الرِّيحِ وَالْفَيْءِ قَرِ  
فَشَشِجَ بِهِ قُبَرَاتِ الرُّصَا  
فِيهِ حَتَّى تَزِيلَ زُنُقَ الْعَنْزِ  
فَجَاءَ وَقَدْ فَضَّلَتْهُ الشَّمَا  
لُهُ عَنَبُ الْمَذَاكَةِ بَسَرِ الْخَصِرِ  
بِأَطْيَبِ مِنْهَا إِذَا مَا النُّجُو  
مُ، اعْنَقَنَ مِثْلَ هَوَادِي الصُّنَرِ<sup>(٢)</sup>

لقد رسم الشاعر صورةً لطيب رائحة فم هذه المرأة ولريقها، من خلال قرنهما بالخمرة والماء، فالخمرة سبيطةٌ من (أُنْرَعَات)، نقيةٌ وصافيةٌ ممزوجةٌ بماءٍ صافٍ

(١) خليل إبراهيم أبويباب: الصورة الاستعارية في الشعر العربي، ط ١، دار عمان، عمان ١٩٩٩. وانظر أيضًا: عبد القادر الرباعي: المجلة العربية للعلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة الكويت ١٩٨٥، العدد ١٧، المجلد الخامس، التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي - دراسة في الصورة، ص ١٧٤ - ١٥٢.

(٢) شرح أشعار الهذليين: ج ١، مطبعة أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، القاهرة: مكتبة دار المروية، ١٩٦٥، ص ١١٥-١١٧، وانظر: ديوان أبي ذؤيب الهذلي، مصدر سابق، ص ١٠٠-١٠٢.

خالصٍ ونقيٍّ من كلِّ الشوائب. وقد استطرد الشاعر من ذكر الخمرة إلى ذكر الماء الذي كان في مكانٍ مظللٍ مما جعله باردًا عذبًا لم تعلق به شائبة، هبَّت عليه رياح الشمال فزادته صفاءً ونقاءً، ولكنَّ كلَّ هذه الصفات التي جعلت الماء والخمرة يتصفان بالعذوبة لم تكن تماثل صفاء المرأة ونقاها وطيبها، إذ جعل الشاعر المرأة تتفوق على الماء والخمرة في هذه الصفات، وبخاصَّةٍ عندما استعمل أفعل التفضيل (أطيب).

إن مثل هذه الصورة الرائعة التي تجعل المرأة تتفوق على الخمرة والماء في الصفات التي تمتلكها تجعل منها شيئاً غير عادي، تتجاوز كونها إنسانةً من لحمٍ ودمٍ لتفتح أمام القارئ تأويلاتٍ يمكن أن تقوده إلى أبعادٍ ميثولوجية قارئة وراء مثل هذه الأوصاف التي يمنحها الشاعر للمرأة، فإذا كان المطر في مشهد الكوني العام يمتلك دلالات الخصب والنماء، فإن هذا المشهد أصبح هنا جزءاً من مشهدٍ أكبر وأشمل - من وجهة نظر الشاعر - هو مشهد ريق المرأة التي تتفوق عليه في طيبها ونقاها حتى تصبح هي الأخرى رمزاً من رموز الخصب، حتى وإن لم يصنَّح الشاعر بمثل هذا الكلام مباشرة<sup>(١)</sup>.

شكَّلت هذه الأبيات مشهداً متكاملأً من خلال اعتماد الشاعر على تقنية الصورة الاستدارية أو التشبيه الدائري، ليرسم صورةً نموذجيةً لهذه المرأة، وهي صورةٌ تتفوق فيها على الطبيعة بما فيها من جمالٍ ومباهج، وقد اعتنى الشاعر بتفصيلاتٍ دقيقةٍ من خلال لجوئه إلى تتبع حركة الماء حتى جاء نقياً من الكدر، حيث تركّزت الصورة هي النهاية على صفة العذوبة، فعذوبة الماء لا تعادل عذوبة المرأة، وإنما هافت عذوبة المرأة عذوبة الماء وإن استويا في الخصب والنماء، وذلك عندما قال: بأطيب منها.

(١) لصورت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط ٢، مكتبة الألفية، عمان ١٩٨٢، ص ٢٩٢ وما بعدها.

لقد اعتنى الشعراء الجاهليون عنابةً كبيرةً بالأوصاف الجمالية للمرأة، وتقصّوا كلَّ عضوٍ من أعضائها جسدها فوصفوه وصفًا دقيقًا، في مشاهد جمالية رائعة، وعرضوا بالوصف لزيّنتها من جواهر وملابسٍ وأحجارٍ كريمةٍ وأنواع طيب، وأطنبوا في وصف هودج الظلمات والأوانها ومحتوياتها، فالمرأة حواء ذات طرفٍ ساجٍ وناعس، حيّةٌ غضيضة الطرف مكحولته، رموشها كالسهم، ومقلتاها كمقلتي ريمٍ ونظرتها كظرة الظبية الخنول، محاجرهما بلجٌ، وبها دَعَجٌ، شبيهةٌ بالمهرة الطويلة وبها هَيْفٌ، صدرها كالمرمر أو كالمرايا المصقولة، وخذاها أسيلان موزدان، وثدياها كعُقُ العاج وكرمانتين، صفر الوشاح هضيمة الكشح والحشا، لطيفة الخصر كجديلٍ مهفوفٍ يرتفع عن الأرض إذا اضطجعت، رُبّا المخلخل ويُسمع لخلخالها صليل، وساقاها كأنبوب السقيّ المذلل، تنبهر إذا نهضت لتقل أردافها، قَطُوف المشية متقاربة الخطى، وهي من ظباء (وجرة)، وكتمجة (مهاة) من نجاج (تباله)، والمرأة كـ (مهاة الجوّ). ولبسها خَزٌّ وحريرٌ وقطيفٌ أرجواني، وهي لموبٌ مع الضُجيع، وحلوة النَّشْر والبديهة، تتستّر بالحجاب المسدوف، وهي مبتلةٌ هيفاء، رَوْدٌ شبابها، شعرها أثيثٌ كثيفٌ أسود ناعمٌ وطويل، غداثه مستشزراتٌ إلى العلا، ومثى ومرسلٌ تضلُّ فيه العقاص، كالبدن المبرقع بالشَّعر، ووجهها نقيٌّ صافٍ كمين الشمس، تلبس الحلّي في جيدها الأتلع وعلى نحرها وصدرها وفي معصميهما وساقيهما، وتتراوح بين الذهب والفضة والياقوت والجزع الظفاريّ والدر، وهي درّةٌ صدْهيةٌ أو دميةٌ من مرمر. وشايبها غُرٌّ ناصعة البياض كشتيت الأقحوان مفلجةٌ ومتناسقة، مشرقةٌ وباردة، وكان ثغرها مصطبجٌ بالمدامة ومتغالطٌ بالزنجبيل والمسل، ولثاتها كأنها أُسْفَتٌ بالنَّوْور، وشفاتها سمراء حواء، وتشاكت مع الظباء في جمال جيدها وتلاعته، ووضوحه وإشراقه الظاهر، وجيدها إلى ذلك مزين بالسُّموط (المقود) وبالأطواق وتُظَاهِرُها، أي تلبس أكثر من عقدٍ هي آنٍ واحد، ورائحتها كعسيم الصُّبا جاءت برُبّا القرنفل، وكالمسك ومثل فارة التاجر، وتضحى

(هتيت المسك فوق فراشها)، وهي منعمة (نؤوم الضحى) ومخدومة (لم تتنطق عن تفضل)، تتأود في مشيتها، وتتمايل أو تترنح لك (الوجي الوحل) وكالتزيف النشوان، بشرتها صفراء كالسبيراء أو كلون اللجين، وقوامها رخص لين كبردية الغيل عندما يكون مرتوياً من الماء وكالفصن اللدن، ويطننا ذو عِكرٍ لطيف الطيات غير مُفاضٍ، أي غير واسع، أقبُ ضامر، ومتاها محطوطان أملسان مكترزان وتشبه الشمس يوم طلوعها بالأسعد، مليحة الدلّ، زجاء الحاجبين اللذين يشبهان النون، جبينها أصلت، وشبهوا نقاءها ونفاستها بالدرة النادرة التي جاهد البحار طويلاً للحصول عليها وشبّهت بالبيضة المكونة في الدعص (الكثيب) ويدمية صنعت من المرمر النقي والمذهب، وهي كظبية خذولٍ ترعى النواصف وتتفض المرد والكباش، وأناملها طويلة مخضبة رخصة تكاد للينها أن تتعقد، غير غليظة، كأنها مساويك إسحل. وهي هركولة، رعبوية، هُنُق، خمصانة، رَدَح<sup>(١)</sup>.

لقد رفع الشعراء الجاهليون صورة المرأة في أشعارهم بحيث بدت وكأنها أنموذج لما يجب أن يكون عليه الحسن والجمال، فنجد تشبيه المرأة « قد تكزّر بالدمية والشمس والغزاة والمهاة<sup>(٢)</sup> » ولما كانت « الحياة الجاهلية حياة وثية، والدمى والتمائيل تصاوير لريأت قد عبدها الجاهليون، فإن السؤال الذي يطرح نفسه « أيقدر الوثني على تشبيه المرأة بما يعبدان لم يكن للمرأة الموجودة في الشعر الجاهلي شيء من القداسة؟<sup>(٣)</sup> » وهل يقوى الشاعر الجاهلي على تشبيه المرأة

(١) حفلت دواوين الشعر الجاهلي بالأوصاف والمناشد الجمالية للمرأة على مساحات واسعة منها. انظر على سبيل المثال: ديوان الأدهم، مصدر سابق، ص ٢١ وما بعدها، ص ٢٤ وما بعدها، ص ٣١ وما بعدها، ص ٤١ وما بعدها، ص ٦٦ وما بعدها، ص ٧٩ وما بعدها، ص ٩٢ وما بعدها، ص ١٠٥ وما بعدها، ص ١١٢ وما بعدها، ص ١٣٩ وما بعدها، ص ١٥١ وما بعدها، ص ١٦٩ وما بعدها، ص ١٩٢ وما بعدها، ص ٢٠٧ وما بعدها. وانظر أيضاً: ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، المعلقة وغيرها. وديوان النابغة الذبياني وديوان امرئ القيس، وديوان أبي ذؤيب الهذلي، وأشعار الهذليين، وديوان عنتر بن شداد، وشرح القصائد الجاهليات السبع الطوال، وأشعار الشعراء الستة الجاهليين.

(٢) نصرت عبدالرحمن: مرجع سابق، ص ١١٠ وما بعدها.

(٣) نصرت عبدالرحمن: المرجع نفسه، ص ١١١.

بمعبودته الشمس إن لم تكن المرأة التي ذكرها في شعره - على غير ما يبدو في ظاهرها - ذات صفةٍ قدسيّةٍ عنده<sup>(١)</sup>؛ لقد وصف الشعراء جماليات المرأة وصفاً ارتقى بها إلى الأسطورة، لجمالها سطوةً وتأثيراً بالفان، فلو عرضت لراهبٍ متعبّدٍ لأغوته<sup>(٢)</sup>، ونلاحظ تسلُّطَ جمالها على عناصر لها قدسية العبادة و (الانقطاع) لها، وقدسية الموت وهو (الانقطاع) عن الحياة، وقدسية الحياة وهي (الانقطاع) عن الموت، فلو أسندت ميتاً إلى نحرها لأحيته<sup>(٣)</sup>، قال الأعشى:

لَوْ اسْتَنْتَ مَيْتًا إِلَى نَحْرِهَا  
عَاشَ وَلَمْ يُنْقَلْ إِلَى قَابِرِ  
حَتَّى يَقُولَ النَّاسُ مَعًا رَأَوْا:  
يَا عَجَبًا لِلْمَيِّتِ النَّاشِرِ

وهذا مقطع من قصيدة للنايفة الذبياني نرى من خلاله عناصر أساسية من المشهد الجمالي للمرأة في الشعر الجاهلي لم تخرج عن الأوصاف التي استقرّ عليها عامة الشعراء الجاهليين:

حَانَ الرَّحِيلُ وَلَمْ تَوَدُعْ (مَهْنَدًا)  
وَالصَّبِيحُ وَالْإِمْسَاءُ مِنْهَا مَوْعِدِي  
فِي إِثْرِ غَانِيَةٍ رَمَتْكَ بِسَهْمِهَا  
فَأَصَابَ قَلْبَكَ غَيْرَ أَنْ لَمْ تُقْجِدِ  
غَنِيَتْ بِذَلِكَ إِذْ هُمْ لَكَ جِيرَةٌ  
مِنْهَا بِعَطْفِ رِسَالَةٍ وَتَوَدُّ  
وَلَقَدْ أَصَابَ فَوَازُهُ مِنْ حُبِّهَا  
عَنْ ظَهْرِ مِرْنَانٍ بِسَهْمٍ مُضْرَدٍ

(١) المرجع نفسه، ص ١١٣ .

(٢) انظر على سبيل المثال: ديوان النايفة الذبياني، ص ٩٥، والسندوبي، ديوان امرئ القيس، ص ١٥١ .

(٣) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير: مصدر سابق، ص ١٠٥، وانظر: الطباع، ديوان الأعشى،

مصدر سابق، ص ١١٣ .

والنظم في سلك يُزُزُّنُ نحرها  
 ذهب توقد كالشهاب الموقد  
 صفراء كالسُيْرَاءِ أَكْمَلَ خَلْقُهَا  
 كالفضن في غلوائه المتأود  
 والبطن ذو عُكَنِ لطيف طيه  
 والنحر تَنفُجُهُ بئدي مُقْعَد  
 مخطوطة المتنين غير مُفاضة  
 رِيسا السُرُودِ بِخُفَّةِ الْمُتَجَرِّد  
 قامت كرائي بين سَجْفِي كُلِّه  
 كالشمس يوم طلوعها بالانغد  
 او نِزَّة صدفية غواضها  
 بهج متى يزها يهل ويسجد<sup>(١)</sup>  
 نظرت إليك بحاجة لم تقضها  
 نظرت السقيم إلى وجوه العُود  
 سقط النُصيف ولم تُسِرْ إسقاطه  
 فتناولته وأثقتنا باليد  
 بمخضِب رخص كان بنائه  
 عَنَمَ يكاد من اللطافة يُعْقَد  
 تجلو بقادمتي حمامة أيكه  
 بُرْدًا أَسِفَ لِثأته بالإنمِد  
 كالانحوان غداة غِبَّ سماءه  
 جفَّتْ أعاليه وأسفله ندي  
 لو انها عرُضت لاثمط راهب  
 عبيد الإله ضرورة متعبد

(١) هذا البيت منظور إليه إلى قول السيب بن علس:

وترى الصواري يسجدون لها ويضعها بين يديه للنحر

لَرْنَا لِرُؤْيِيهَا وَحَسَنَ حَبِيثِهَا  
وَلَخَالَهُ زَشَادًا وَإِنْ لَمْ يَرُشُدْ  
بِتَكْلِيمٍ لَوْ تَسْتَطِيعُ كَلَامَهُ  
لَنَنْتَ لَهُ أَرُؤَى الْهَضَابِ الصُّخْرُ (١)

### ٣- المرأة الظمينة (الظلمات)

جاء في لسان العرب: «ظمن: ذهب وسار، والظمن مسيرُ البادية لنجمةٍ أو حضور ماءٍ أو طلب مريعٍ أو تحوُّلٍ من ماءٍ إلى ماءٍ أو من بلدٍ إلى بلدٍ... والظمينة: الجمل يُظْمَنُ عليه، والظمينة: الهودج تكون فيه المرأة، وقيل هو الهودج كانت فيه أو لم تكن والظمينة: المرأة في الهودج، سميت به على حدِّ تسمية الشيء باسم الشيء لقربه منه، وقيل سميت المرأة الظمينة لأنها تظعن مع زوجها وتقيم بإقامته كالجلسة، وعن ابن السكيت: كلُّ امرأةٍ ظمينة في هودجٍ أو غيره، والجمع ظمائن وظمَّنَ وظُمْنٌ وأظْمَنَ وظُمُنَاتٌ، قال بشر بن أبي خازم:

لَهُمْ ظُمُنَاتٌ يَهْتَدِينَ بِرَايَةٍ  
كَمَا يَسْتَقِلُّ الطَّائِرُ الْمُتَقَلِّبُ

وكلُّ بعيدٍ يوطأ لنساء فهو ظمينة، وإنما سميت النساء ظمائن لأنهن يكنَّ في الهودج» (٢).

وكانت النساء المربيات في الجاهلية وحتى بعدها يتقلن في الهودج على الجمال وبخاصة في البادية، ولا يخلو بطبيعة الحال أن يكون من بينهن من تكون حبيبةً لشاعر، فيثير رحيلها في وجدانه مشاعر الفراق والألم، ويتمنى أن تزول الأسباب التي دعت إلى هذا الرحيل والفراق، اللذين سيؤديان إلى تكون الأطلال

(١) هذا البيت منقولٌ فيه إلى بيت المتنفرى في لامية العرب:

ويركن بالأصمال حولي كأنني من الصمم أنفي ينتهي الكيخ أصقل

(٢) لسان العرب: مادة ظمن .



من ناحية أخرى، فضلاً عن الطلل النفسي لدى الشاعر ومحبوبته، ونشوء ما  
سيمعرف في الأدب العربي بالمقدمة الطللية.

مشهد رحيل سمية عند الحادرة،

يشكل المشهد الوجداني في النصّ الجاهليّ رؤيةً إنسانيةً بعيدة الأغوار،  
لا تقف عند حدود الشكل، وإنما تتخطاه وتتجاوزّه إلى البنية النفسية للشاعر،  
وللموصوف في آنٍ واحد، وخير ما يمثل هذا النموذج مقدمة «عينية» الحادرة التي  
يقول فيها :

بكرت سمية بكرة فتمتع  
وغدت غدوّ مفارق لم يزمع  
وتزوّدت عيني غداة لقيتها  
بليوى الغنيزة نظرة لم تنفع  
وتصنفت حتى استبتك بواضح  
صنعت كفتنصب الغزال الاتلع  
ويمقلني حوراء تحسب طرفها  
وسنان، حرة فشتهل الانمع  
وإذا تنازعك الحديث رايها  
حسنًا تبسمها لنيذ المكرع  
بكرت سمية بكرة فتمتع  
وغدت غدوّ مفارق لم يزمع  
وتزوّدت عيني غداة لقيتها  
بليوى الغنيزة نظرة لم تنفع  
وتصنفت حتى استبتك بواضح  
صنعت كفتنصب الغزال الاتلع

وبمقلتي حشوة تحسب طزفها  
وسنان، حُرة مُستَهْل الأَمع  
وإذا تَنازَعُ الحديثَ رايَها  
حسناً تبسُّمها لذيذ المَكرع  
كفريض سارية أدركته الضبا  
من ماء أسجر طيب المستنقع  
ظَلَم البطاح بها انهلال حريصة  
فصفا الخطاف لها بُعَيْدُ المُقنع<sup>(١)</sup>

تجلى المشهدية الوجدانية في هذه الأبيات عبر نسقها اللغوي الذي يحمل بعداً جمالياً ونفسياً ومعنوياً هي آن واحد، فالحركة الزمانية التي بدأت فيها القصيدة وهي حركة تمثل (البكور) الذي يبدو أنه يمثل نقطة الارتكاز التي يقوم أو يتأسس عليها هراق «سمية» للشاعر، حيث أعلن عن رحيلها بدون أن يبدي أسباباً، ولا نمرف السر الكامن وراء ذلك الرحيل. ومشهد المرأة الطاعنة يوقظ في أعماق الشاعر الهواجس والأحاسيس الوجدانية التي تتمركز في نبض اللغة ودلالاتها الكامنة وراء الكلمات الواضحة .

يتألف المشهد من حركية عناصر متعددة أدلها المرأة والشاعر والزمان والمكان والطبيعة، وكلها عناصر تمتزج ممّا لتشكل نسيج المشهد الوجداني عبر لغة تخاطب الوجدان قبل أن تخاطب العقل، ولذلك بدأ الشاعر المشهد بإعلانه عن بكور «سمية» ورحيلها وغدوها الذي يعني أن إعادة «امتلاك» سمية صار ضرورياً من المستحيل، فالمرأة الراحلة تشكل جوهر الرحلة ويؤثرها، إذ إن الحديث في الأغلب موقوف عليها، لأن الشاعر يستحضر أنه يشاهد محبوبته للمرة الأخيرة، فيحاول أن يشبع نظره منها وأن يملأ أحاسيسه بالنظر إليها .

(١) حيوان شهر العذرة: مصدر سابق، ص ٤٣ وما بعدها . والظفر: المفضليات: مصدر سابق، ص ٣٣ وما بعدها .

ولذلك فإنه لا يتذكر المرأة فقط، وإنما يتذكر تقصيلات البعد المكاني بعد أن تحدث عن البعد الزمني، بقوله «يكتر، وغدت»، والإطار الزمني والإطار المكاني يشكلان بعداً أساسياً في إطار المشهد، ويشكلان جزءاً مهماً منه، ولكن الإطارين لا يقيان بعيدين عن الإحساس والوجدان، فعندما شاهد الشاعر سمية بـ (لوى العنيزة) فإنه لم يفوت الفرصة بالنظر إلى سمية، حتى إنه لم يلقِ إليها نظرة عابرة، وإنما أدام النظر، وإدامة النظر فيها نوعٌ من الاستغراق في المشاعر إلى درجة الاندماج والذوبان في الآخر.

إن الإطار المكاني لم يبقَ عبارةً عن جغرافيا، وإنما سعى الشاعر إلى (شعرنة) المكان وأضفى عليه بعداً مهماً ليكون جزءاً من المشهد، هذا المشهد الذي أفضى إلى التصوير الداخلي للمشاعر الإنسانية التي تفتلج في أعماق وجدان الشاعر .

ولكن المشهد ينتقل من وصف مشاعر الشاعر إلى وصف البعد الجمالي للمرأة، وانعكاس هذا البعد الجمالي على نفسه، ووفق هذا فإن الشاعر منح سمية أبعاداً جماليةً مثاليةً تتدرج ضمن الأوصاف المثالية للمرأة عند الشعراء الجاهليين، وهذا يعني أن سمية تحتل في نفسية (الحادرة) مكانةً سامية، فهو يراهب حركاتها، وعندما (تصدفت) أي أعرضت، فإنها أوقعت الشاعر في أسرها، وسلبت لُبّه وقلبه، فوصف جيدها وقرن ذلك بالفراق، مع ما للفراق عند العرب من دلالات تخفي وراءها أبعاداً ميتولوجيةً راسخةً في الوجدان الجاهلي<sup>(١)</sup>. ويتابع الشاعر الوقوف عند البعد الجمالي للمرأة، فبعد أن وصف جيدها، يأتي الحديث عن عيونها، فشبهها بعيون البقرة الوحشية، ووصف وجهها، وبعد ذلك انتقل للحديث عن كلامها ووصف ريقها ومبسمها، واستطرد إلى ربط ذلك بالمطر، وإن حديثه عن (غريض السارية) الذي أدركته الصُّبا مظهرٌ من مظاهر المزج بين حضور

(١) نصرت عبدالرحمن، مرجع سابق، ص ١٠٩ وما بعدها.

المرأة الذي يكشف عن الخصب والنماء، وبين حضور المطر الذي يمثل حالة من الارتواء والاطمئنان؛ ولذلك فإنَّ الاعتناء بمشهد المرأة الطاعنة لا يعني النقل الفوتغرافي للأشياء، وإنما يمثل حالة من تجسيد الشاعر وإسقاطها على العالم المحيط الذي تمثل فيه المرأة جوهر المشهد.

إنَّ المشهد يتألف هنا من عناصر عدَّة هي: المرأة والشاعر، والزمان والمكان، والطبيعة، والحيوان وغير ذلك، والمزج بين هذه العناصر والتوليف بينها يجسِّد مشهداً نابضاً بالحيويَّة والحركة: حركة المرأة وحركة الشاعر وحركة الزَّمان وحركة المكان وحركة الطبيعة وحركة الحيوان. ولا بدَّ في هذا المقام أن نشير إلى أنَّ الوصف يمثل دوراً جوهرياً في تشكيل المشهد، فالشاعر يشخص لنا موقفه من المرأة وينقل أوصافها بدون أن يخرج عن الإطار المرجعي والثقافي الذي كان سائداً في العصر الجاهلي .

**مشهد رحيل الظعائن عند زهير بن أبي سلمى :**

وإذا كان مشهد المرأة عند (الحادرة) قد مثَّل حالة شعورية، مع ظمينة واحدة هي «سُميَّة»، فإنَّ مشهد «الظعائن» عند زهير بن أبي سلمى لا يقلُّ أهمية عن ذلك، وإذا كان الحادرة قد وقف عند المرأة التي شكَّلت جوهر المقدمة الغزلية، ومثَّل رحيلها معنىً مضمراً يعني حدوث «طللٍ ما» بشكلٍ أو بآخر، فإنَّ مشهد الظعائن قد جاء عند زهير بن أبي سلمى بعد حديثه عن المشهد الطللي مباشرة:

تبصُّنَّ خليلي هل ترى من ظعائن  
تحفُّلنَّ بالعلياء من فوقِ جِرمٍ  
علَوْنَ بانمطِ عتاقٍ وكَلَّةٍ  
وراءِ حواشِيها مشاكهة النِّم  
وورُكْنِ في السُّويان يعلوْنَ متنة  
عليهنَّ نلَّ النعائم المتنعم

وفيهن ملهى للصديق ومنظر  
 انيق لفين المناظر المتوسم  
 بكرن بكورا واستحرن بسحرة  
 فهن لوادي الرُس كاليد للفم  
 جعلن القنان عن يمين وخزنة  
 ومن بالقنان من مجل ومصرم  
 ظهن من السويان ثم جزعنه  
 على كل قيني قشيب ومغام  
 كان فتات العهن في كل منزل  
 نزلن به حب القنا لم يحطم  
 فلما وردن الماء زرقا جماضه  
 وضمن عصي الحاضر المتخيم<sup>(١)</sup>

في هذا المشهد توليفة من العناصر المتعددة، وأول عنصر يأتي بعد الشاعر هو (الخليل) الذي يستحضره الشاعر ليشكل جزءاً من المشهد، وهذا شيء يذكر باستحضار الرفيقيين عند امرئ القيس في قوله (حقا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)، إن المحاورة والمخاطبة واستحضار الخليل هنا، اقتصاص لإقامة حوار بين الشاعر وبين خليله، وخاصة بعد أن وصل الشاعر إلى طريق مسدود، ووقف على الأطلال (التي لم تكلمه) والتي لم يستطع أن يعرفها إلا بصعوبة.

إن المشهد يُبنى هنا بناءً تدرجياً، أي أن الشاعر ينتقل من نقطة إلى أخرى ليشكل في النهاية مشهداً متكاملًا، فمسؤال الخليل عن الطمائن مفتاح حقيقي للحديث عن الطمائن بوصفها مشهداً، ويقدم الشاعر المشهد تقديمًا حركيًا يتمثل في استخدامه للفعل، وكأنَّ القارئ لا يقرأ المشهد، وإنما يتخيّل المشهد وكأنه

(١) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ط ١، صفحة أبي الهيثم ثعلب، قدم له ووضع هوامشه وهامشه، حنا نصر الحثي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٩٧، ص ٣٣ وما بعدها. وانظر: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ط ١، ج ١، ص ٢٢٥. وانظر أيضًا: الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ط ٥، تحقيق وتعليق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: دار المعارف ١٩٩٣، ص ٢٤٤ - ٢٥١. وانظر كذلك: لويس شيخو، شعراء النصرانية، ص ٥١٤ - ٥١٥.

شريطاً سينمائي. ففي معظم الأبيات استخدم الشاعر الفعل الذي يجسّد الحركة تجسيداً واضحاً، فقال: (تَحْمَلَنَ، علون، ورُكَنَ، بكرن، استحرن، جعلن، ظهرن، نزلن، وريدن، وضمن).

إن حركية الفعل وتناميه هنا تجسّد أسلوب الشاعر في بناء المشهد، فأوّل شيءٍ يتحدّث عنه هو تحمّل الظعائن فوق جرثم، وهذه هي نقطة الانطلاق، وهنا يجب أن تُذكر الأماكن على أنها جزءٌ من الإطار العام الذي يتشكّل منه المشهد، ويتحدّث بعد ذلك عن الثياب التي كانت تُغطّى بها الهوداج، وهي ثياب تمثل مؤشراً جديداً يتشكّل منه المشهد، وهو المؤشّر اللوني، إذ جعل لون الثياب يشبه لون الدم، ولماذا (الدم) دون غيره، إن الاختيار هنا مبرّر، وخاصةً عندما يوضع هذا البيت ضمن الإطار الكلّي للقصيدة، فالقصيدة تقوم على الاندثار والموت والحرب والقتل، وتستلهم أحداث حرب (داحس والغبراء)، إنّ صورة الدم التي استحضرتها زهير للون الثياب هي صورة دماء القتلى الذين راحوا ضحية هذه الحرب التي دارت بين عيس و ذبيان.

وينتقل الشاعر إلى حركية جديدة هي الحركية المتمثلة بالفعل (وورُكَن) ويذكر اسم مكانٍ جديدٍ هو (السويان)، ولا يفوته أن يصف النساء الظاعنات بالإغراق في الدلّ والرّهافية والنّعيم. إنّ الصورة الجمالية للنساء فيها انعكاسٌ وجدانيّ إيجابيّ على نفسية الناظر أو المشاهد. ولذلك استحضر الشاعر (الصديق، والناظر) ليكونا معيّناً له على تصوير المشهد بأسلوبٍ غير مباشر.

وبعد أن تحدّث الشاعر عن الإطار المكانيّ (العلياء والسويان) يمزج في البيت الخامس بين البعد المكانيّ والبعد الزماني، فيقول: بكرنّ و استحرن، فهنّ لوادي الرّس كاليد للفم، فالظعائن تمرف أين طريقها، وكيف أنها أصبحت قريبةً من وادي الرّس.

وينسج الشاعر خيوط المشهد من العناصر الإنشائية والزمانية والمكانية والأشياء الأخرى، فيتحدث عن (القنان) الذي جعلته الطمائن عن يمينهن، ويذكر ذلك من أجل أن يبينَ مَنْ بالقنان من مُحلٍّ ومُحرم، فالمحلُّ والمحرم إشارتان واضحتان إلى القتال والحرب، وهذا ما يؤكِّد أنَّ صورة الطمائن عند زهير لم تستطع أن تتخلَّص من صورة الحرب التي أدَّت إلى القتل والموت وسفك الدماء. ولنلاحظ الإشارة الخفية والتعبير الدقيق في قوله (جعلن القنان عن يمينٍ وحَزَنه)، حيث يشير إلى تجنُّب الطمائن لـ (حَزَنه) أي للأماكن الغليظة الوعة فيه، مما يعني سلوكهنَّ الأماكن السهلة المدروية بدلاً منها، وهذه بداية الإيحاء في القصيدة بضرورة أن يسلك المتحاربون الدرب الأسهل وعقد الصلح، بدلاً من استمرار الحرب وهي الدرب الأصعب .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى (السُّويان) الذي ذكره في البيت الثالث من المشهد، فيقول (وورُكن) أي تثنى أرجلهنَّ في الهوداج، ليؤكِّد ويبينَ كيف قطعته الطمائن وهنَّ مستريحات، ويتجلَّين بأبهى الحل وأجمل الصُّور. ويشكِّل البيت الثامن من المشهد صورة المهن المصبوغ بالأحمر الذي شبَّه به (حُب الفنا) ذي اللون الأحمر. وهذا البيت يجسِّد مع البيت السابق الذي ذكر فيه صورة الدم حالة شعورية خاصة لم تستطع أن تفارق مخيلة زهير في القصيدة، وهي صورة الدم الذي يمثل القتل الناتج عن الحرب. ولكنَّ المشهد لا يظلُّ محصوراً في الأفق الأحمر، وإنما يتجاوز ذلك ويتخطاه إلى لونٍ جديدٍ هو اللون الأزرق الذي يمثل صفاء الماء. والوصول إلى الماء يعني الوصول إلى الحياة بعد الموت الذي خيَّم على الديار كما هو واضحٌ في المقدمة الطللية .

لقد تشكَّل هذا المشهد من حركية قائمة على الوصف، لكنه ليس الوصف الجامد، وإنما الوصف القائم على الحركة، والدليل على ذلك تكرار الشاعر للفعل الماضي في معظم الأبيات، إذ إنَّ المشهد يتشكَّل من نقطة بداية تتمثل بالفعل

(تحمّلن) ونقطة نهاية تتمثل بالفعل (وضعن)، مما يعني انتهاء الرحلة. فالمشهد لم يتشكّل من وصف جامد وثابت، وإنما انبثى في جوهره بناءً حركيًّا يتمثل من خلال تكرار الفعل الذي مثل أهمية الحركة في تأليف المشهد ونسج خيوطه.

إن شريحة الظمائن تُعنى بالتفصيلات الدقيقة، ولكنها تفاصيل هيمنت عليها الحركة في تكرار الأفعال التي أدّت إلى تنامي الأحداث حتى انتهى المشهد انتهاءً معقولاً ينسجم مع البنية الكلية للنص .

**مشهد رحيل فاطمة والظمائن عند المثقب العبدى:**

وتمثل لوحة الظمائن في قصيدة للمثقب العبدى<sup>(١)</sup>، مشهداً ذا أهمية كبيرة على مستوى رؤية النص، التي مثّلت فيها المرأة الظمينة ضمن كوكبة من الظمائن جوهر المشهد، يقول المثقب العبدى:

لَمَنْ قُلْعُنْ قَطَالُغُ مِنْ ضَبِيبٍ  
فَمَا خَرَجْتُ مِنَ السَّوَادِي لَحِينٍ  
تَبْصُرُ هَلْ تَرَى قُلْعُنَا عَجَالاً  
بِجَنْبِ الضُّحْصَحَانِ إِلَى الْوَجِينِ  
مَرَرْنَ عَلَى شَرَاكِ فِذَاتِ هَجَلٍ  
وَنَكَّيْنَ الذَّرَانِجَ بِالْيَمِينِ  
وَهُنَّ كَذَلِكَ حِينَ قَطَعْنَ فَلَجًا  
كَأَنَّ حُمُولَهُنَّ عَلَى سَفِينِ  
يُشَبِّهُنَّ السَّفِينِ وَهُنَّ بُخْتُ  
عُرَاضَاتِ الْإِبَاهِرِ وَالشُّؤُونِ

(١) انظر: الصيرفي: ديوان هجر المثقب العبدى، مصدر سابق، انظر القصيدة كاملة، ص ١٢٦ وما بعدها. وانظر أيضاً: هجر ديوان المثقب العبدى، هلاّذ بن محسن بن عبد القيس، ط ١، جمع وتحقيق وشرح: حسن حمد، دار صادر: بيروت، ١٩٩٦، ص ٥٤ - ٥٥. وانظر كذلك: لتفضيلات: مصدر سابق، ص ٢٨٠ - ٢٨١. وهناك اختلاف في ترتيب بعض الأبيات وفي حركاتها .



وهنَّ على الرجالِ واكفأت  
 قوائِل كلِّ أشجعٍ مستكين  
 كفِزْلانٍ خَنَلْنَ بِذاتِ ضالٍ  
 تنوَّشُ الدانياتِ من الغصونِ  
 ظهَرْنَ بكلِّهٍ وسدَّيْنِ أُخْرَى  
 ولَقَبْنَ الووصِساوَصَ للعيونِ  
 أريمنَ محاسنًا وكثنُ أُخْرَى  
 من الأجيادِ والبشرِ المحصونِ  
 ومن ذهبٍ يلوحُ على ترنيبِ  
 كلونِ العجاجِ ليس بذي غضونِ  
 وهنَّ على الظلامِ مُطَلِّباتُ  
 طويلاَتِ النوائِبِ والقرونِ  
 إذا ما قُتِنَتْهُ يَوْمًا برهنِ  
 يعزُّ عليه لم يرجعِ بحينِ  
 بتلهيةٍ أريشَ بها سهامي  
 تَبُدُّ المَرشِقَاتِ من القطينِ  
 علَوْنَ رِباوَةَ وهبطنَ غيَبًا  
 فلم يرجعنَ قائلَةً لحينِ  
 فقلتُ لبعضهنَّ، وشُدَّ رحلي  
 لهاجرةٍ نصبتُ لها جبينِي  
 لعلَّكِ إِنْ صرمتِ الحبلُ مني  
 كذاك اكونُ مُصْحِبَتِي قروني

يتشارك هذا المشهد الذي يصوِّر المرأةَ الراحلةَ وأترابها مع مشهد زهير  
 بن أبي سلمى السابق في أمورٍ عدَّة، أولها مخاطبة الخليل، واستخدام أسلوب

الاستقهام، وجعل بعض الأماكن على يمين الرحلة، ووصف الهوداج. لكنه يمتاز عنه في لجوء الشاعر إلى وصف البعد الجمالي للمرأة. ولذلك فإن أي مشهد يتألف من صور متعددة، وهذه الصور هي التي تشكّله وتبني معماريته وتؤلّف بين أجزائه .

جاء هذا المشهد بعد حديث الشاعر العنيف والصارم لفاطمة التي تركته وارتحلت عنه، ولذلك افتتح المشهد بسؤال إنكاري، وكأنه يستنكر رحيل فاطمة. ولكنه يتابع رحيلها ويضعه في إطار قالب مشهدي، فهو يحتفل بالمشهد احتفالاً كبيراً، وإن وصف موكب فاطمة الراحلة يعني بالنسبة للشاعر أشياء كثيرة، وهي أن المشهد لم يُنقل نقلاً حرفياً، وإنما جاء نقله ممزجاً بالعاطفة الإنسانية. فمخاطبة الصديق استحضار واضح لإنسان يتقنّع الشاعر به من أجل أن يعاين التفاصيل والأمور التي يريد له أن يراها .

في هذا المشهد تركيز واضح على عنصر الحركة، وهي الحركة السريعة (ظُلُمًا عَجَالًا)، وقد ارتبطت هذه الحركة بعنصر آخر مهم من عناصر هذا المشهد وهو عنصر المكان، حيث يمثل الإطار الذي جرت الحركة في مجاله وأفقها، فنذكر الشاعر عددًا لا يُستهان به من الأماكن مثل: الصّحصحان، الوجين، ذات هجل، الذّرانج، فلج، ذات ضال، رياوة، غيب، وهذه الأماكن شكلت الإطار الذي تشكلت فيه عناصر المشهد الأخرى. وعمد الشاعر إلى عنصر التشبيه من أجل أن يوضّح الصور، فشبّه الجمال بالمنفين، والنساء بالفزلان، وعظام الصّدر بالمعاج .

ولم يكتفِ الشاعر بذلك بل صور أيضًا الصفات المعنوية للنساء الظاعنات، وهذا يدل على أنه لا يتحدث عن امرأة واحدة، لأن المرأة لا ترحل وحدها، وإنما ترحل ضمن إطار جماعي، وهذا تقيض رحلة الشاعر التي يقوم بها منفردًا على ناقته القويّة، وينتقل الشاعر إلى رسم الصور الجمالية للمرأة وللهوداج، ولكنه يستطرد في وصف الأبعاد الجمالية التي تمثلها النساء. فقد تحدّث عن جمالها

الجسديّ وصفاتها المعنوية، وهي صفاتٌ تأثيرها يأسر أشجع الرجال، وهي ظالمة، والشاعر يرفض الظلم .

وفي ختام المشهد أكد الشاعر أن المرأة مُصِرةٌ على رحلتها ومفارقةً له، وهي مفارقةٌ تمثلت في قوله (علون رباوة) ولكن ثمة فرقاً بين ظمائن زهير وظمائن المثقب، فزهير جعل الظمائن تصل إلى هدفٍ ما، وهو هنا الماء، لكن المثقب لا يعرف أين حطّت ظمائنه رحالها . واغتم الشاعر الفرصة لإبلاغ فاطمة رسالةً تبين مبداءَ الإنساني وهو مبدأ المعاملة بالمثل.

إن من يقرأ هذا المشهد قراءةً متممّةً يدرك كيفية التسلسل في الانتقال من جزئيةٍ إلى أخرى ومن موقفٍ إلى آخر. فإذا ما عاين بدايات الأبيات فإنه يجد الإشارة إلى عنصر الحركة، والإيقاع كما في قوله: مَرَزَنَ، وهَنَّ يشبهن، وهَنَّ كَفَزَلانٍ، ظهرن، أرين، كننَّ، وهَنَّ، بتلھية، علون، هكلُ الكلمات هذه تنتهي بحرف النون، وهو الذي شكّل قافية القصيدة.

إن إصرار الشاعر على مثل هذه البدايات أضاف إلى المشهد إطاراً إيقاعياً في بدايات الأبيات ونهاياتها، مما هيأ له أن يرسم مشهداً سردياً استطاع فيه تصوير الأبعاد والعناصر التي تمثل الإطار المشهدي، فالمشهد يمثل لوحةً متكاملة العناصر، تهتمُّ بالتفاصيل ورسم حالةٍ إنسانيةٍ مثلها موقف الشاعر من المرأة الراحلة . وإلى جانب هذه الصور ارتبط مشهد الظمائن الراحلة بمشهد السفين الماخرة في الماء، وهي ثيمةٌ استقرَّ عليها كثيرٌ من شعراء الجاهلية، كما نرى في «حائيّة» عبيد بن الأبرص، والظمائن في هذه القصيدة يُصَوَّرَ رحيلهنَّ بصيغة الجمع كما هو الحال في قصيدتي زهير بن أبي سلمى والمثقب العبدى:

تَأْمَلُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَمَائِنِ  
يَمَانِيَةِ قَدْ تَفَنَّدِي وَتَفَرُوحُ

كَعُومِ السَّفِينِ فِي غَوَارِبِ لُجَّةٍ  
تَكْفُئُهَا فِي مَاءٍ بِجِلَّةٍ رِيحٌ  
جَوَانِبُهَا تَفْشَى الْمُتَالِفَ أَشْرَفَتْ  
عَلَيْهِنَّ صُهْبٌ مِنْ يَهُودَ جَنُوحٌ<sup>(١)</sup>

وقد تشكل هذا المشهد من عناصر عدة ألقت نسيجه، أولها (الخليل) الذي استحضره الشاعر ليكون جزءاً من المشهد، وليتقن به في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره، ويشكل الخليل/الشاعر العنصر الإنساني الأول في المشهد ككل، ثم يأتي العنصر الإنساني الثاني وهن (الظمائن)، وهناك العنصر الإنساني المسكوت عن ذكره وهو (بعارة السفين) والذي سيظهر في قوله (صهّب من يهود)، ويربط الشاعر ما بين العنصر الحيواني في الحركة (الجمال) والعنصر المائي (السفين) وبين العنصر المكاني (غوارب لجة، في ماء دجلة) والعنصر المكاني الآخر المسكوت عنه وهو (المصحراء) برابط خطورة السير في المكائين وخشية الفرق والضياع فيهما .

على أن عنصر الحركة يلعب دوراً في نسج المشهد ويمدّه بالحيوية، فالظمائن أو جمالها (تفتدي وتروح) والسفين (تعوم) والريح (تكفئها) في ماء دجلة، وجوانبها (تفشى) المتالف.

إن تشبيه حركة الظمائن التي تقطع الفياضي والمفاوز بعموم السفين، إلحاح من الشاعر على تصوير مشهد حركة الجمال وقرنها بعموم السفين، إذ إن السفن التي تتعرض لأمواج البحر وحركة الريح يكون مسيرها خاضعاً لطبيعة المنطقة التي تسير فيها، وكذلك الجمال (سفن الصحراء) التي تحمل هوداج الظمائن، فهي قد تتعرض للهلاك والتعب كما تتعرض السفن للفرق والخطر. ولكن اختيار الشاعر لمثل هذه الصورة، يعكس ما يدور في لاوعيه من حنين للحبيبة الطاعنة، كما يحن إلى الماء، والحبيبة والماء على حد سواء يعني كل منهما سبباً للحياة، ومصدرًا

(١) ديوان مهيد بن الأبرص، مصدر سابق، ص ٣٠ .

للغطاء والخصب والنماء والاستقرار، هذا إلى جانب أن حديث المرأة مثل انهلال الغيث، ورائحتها مثل نسيم الصبا ورياً القرنفل، ومشيتها كالمسحابة لا ريث ولا عجل، وغير ذلك من التشبيهات الجامعة بين المرأة جسماً وحركة ورائحة وحديثاً وبين عناصر المشهد المائي المختلفة.

مشهد رحيل هريرة عند الأعشى :

وقد صور الأعشى المرأة تصويراً فنياً، جعل أبياته تشكل لوحة متكاملة تموج بالوان وحركات متعددة، يقول :

ودَّعَ هَرِيرَةً إِنَّ الرِّكْبَ مَرْتَحِلُ  
وهل تطيقُ وداعاً ايها الرجلُ  
غزاةُ فرعاء مصقولُ عوارضها  
تمشي الهوينى كما يعشي الوجي الوجل  
كانَ مِشِيَّتُهَا من بيت جارتها  
مُرُّ السَّحَابَةِ لا رِيثَ ولا عَجَلُ  
تسمع للحلي وسواها إذا انصرفَتْ  
كما استعانَ بريجَ عَشْرِقٍ زَجَلُ  
ليست كمن يكره الجيرانَ طلعتها  
ولا تراها لسرِّ الجارِ تخفَّلُ  
يكادُ يصرعُها لولا تشدُّها  
إذا تقوُّمُ إلى جارِها الكسلُ  
إذا تعالَجَ قِرْنًا ساعةً فترثُ  
ولرَجَّ منها نَنوبُ المِثْنِ والكفلُ  
صفرُ الوشاحِ وملةُ الدرعِ بهكَّةُ  
إذا تَأَثَّى يكلدُ الخصرُ يَنْخَزِلُ<sup>(١)</sup>

(١) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير ميمون بن قيس، مصدر سابق، ص ٤١ - ٤٢. وانظر: الطباطبائي، ديوان

يبدو البيت الأول مفتاحاً للدخول إلى عالم المشهد، فالشاعر ينقل لنا المشهد الكليّ لرحيل هريرة، ورحيلها لا يكون هردياً وإنما هو رحيلٌ جماعي، وعند الرحيل يتحوّل الشاعر إلى مصوّرٍ يريد أن يلتقط اللحظات الأخيرة التي يصوّر فيها حبيبته الراحلة. فهو لا يستطيع أن يتحمّل لحظة الرحيل، ولا يطيق الوداع، ولكن هذا الموقف يستدعي منه تشكيل الصورة الجمالية لمحبوته، وعادةً ما تكون هذه الصورة صورةً مثالية .

لقد كان هذا البيت إنشائيّاً في شطريه، بدأ الشطر الأول بصيغة الأمر (ودّع) وبدأ الشطر الثاني بصيغة السؤال الإنكاريّ (وهل تطيق)، فلقد حاول الشاعر في صدر هذا البيت أن ييدي الصّلاية والتماسك في مواجهة الموقف، وإن كانت عبارة (إنّ الركب مرتحل) تشي بضعفه الإنسانيّ المتواري خلف فعل الأمر، والذي يأبى ختام هذا المطلع الاستهلاكيّ إلا أن يكشفه من خلال الأسلوبين الإنشائيين الواردين فيه على عجّل: (ودّع)..... وهل تطيق وداعاً أيها الرجل)، إنّ السؤال المتلوّ بالنداء في عجز هذا البيت قد جعلاً النقاد يعدّون من خلال هذا الأسلوب، صدر هذا البيت مطلماً رجولياً، بينما يعدّون عجزه شبيهاً من أهوال مخنثي العقيق<sup>(١)</sup> .

إن المشهد هنا يقتصر أعضاء الجسد، ليتحوّل الجسد إلى بلاغة نصيّة يلتقط الشاعر عناصرها بعين الرسام والفنان الذي ينقل الأشياء ويرسمها بدقة متناهية، فالشاعر مفتونٌ بالجسد الأنثوي يصوّره تصويراً فنياً رائعاً. وهو مغرّم بتعداد الصفات ورسمها، فيصف محبوبته بصفاتٍ منها: بياض البشرة وطول الشعر والأسنان ناصعة البياض.

الأشعي، فاروق الطباع، مصدر سابق، ص ١٧٣ - ١٧٤. وديوان الأشعي، ط ١، شرح وتقديم: يحيى شامي، دار الفكر العربي: بيروت، ٢٠٠٤، ص ١٤٩ - ١٥٠، وانظر: الخطيب التبريزي، شرح المعلقات العشر، مصدر سابق، ص ٣٣٢ - ٣٣٣.

(١) وإدّ قريب المدينة المنورة ازدهر فيه الغناء والترف مع بدايات العصر الأموي وانتقال الخلافة إلى دمشق.

إن هذه الصورة الجسدية ثابتة لا حراك فيها، ولكن الشاعر ينتقل إلى رسم حركتها ويبين هدوء الحركة، وحتى تكتمل الصورة والهيئة يستعين الشاعر بالتشبيه، فحركة محبوبته وقورة (تمشي الهوينى) وشبهها بحركة الرجل الذي يشتكي ضعفاً في قدميه، أو أنه وجَلَّ مما هو مقدّم عليه وماشٍ إليه، أو كأنه يمشي مشية المتأقّل السائر في الطين للدلالة على الهدوء والرزانة .

ولا يكتفي الشاعر بذلك بل يضيف إلى الصورة الحركية بعداً جديداً حين يصوّر مشيتها بمرّ السحابة، وهذه الصورة تكاد تكون نموذجية، إذ لا بدّ من تحليل العلاقة بين المرأة والسحابة، فحركة المرأة والسحابة حركة تشي بالمطر والنماء والخصب والحياة. وإذا كان الشاعر قد اعتمد في تصوير المشهد على العين، فإنه يشغل حاسة أخرى يستغلّ فيها حاسة السمع، وذلك عندما صوّر الصّوت الذي يصدر عن حليها، وهي صورة سمعية تتضاف إلى الصورة البصرية ليؤكد الشاعر البعد الجمالي للمرأة .

إن اعتماد الشاعر على عنصر التشبيه قد جعل المشهد ذا بعدٍ تعدّدي، وتعددية عناصر المشهد تعني إضفاء عنصري الحيوية والحركة، ولذلك يأتي البيت الخامس ليصوّر الشاعر فيه أبعاداً جماليةً ومعنويةً هي آنٍ واحد، فالجيران يستبشرون حين ينظرون إليها، لأنها لا تسترق السمع، ولا تسمى بينهم بالنميمة والقبيل والقال، لذلك فهم يهشّون لمقدمها ولا يبدون ضيقاً أو تبرّماً وإعراضاً عندما يرونها. ويمضي الأعشى مواصلاً رسم المشهد :

يكادُ يصرغُها لولا تشنُّدها

إذا تقوّم إلى جارقاتها الكسل

إذا تعالجُ قِرْنًا ساعةً فترث

وارتج منها نغوبُ المتن والكفل

ملء الوشاح وصفراً الدرع بهكئة  
 إذا تلتى يكاد الخصرُ ينخزل  
 صنت هريرةً عنا ما تكلمنا  
 جهلاً بام خُنْدٍ حبل من تصل  
 ان رات رجلاً اعشى اضرب به  
 ريب المنون وبهر مُفْنَدُ خَبِل  
 نعم الضجيجُ غداة الدجى يصرعها  
 للذة المرء لا جاف ولا تَفِل  
 هزكولة فَنُقْ ثَرْمَ مرافقها  
 كان اخمصها بالشوك متعل  
 إذا تقوّم يذووع المسك اصورة  
 والزنبق الوردة من اردانها شِعِل<sup>(١)</sup>

ويركز الشاعر على الحركة في كونها جزءاً مهماً من المشهد، فيصور الأبعاد الدالة على نعيمها وترفها، فهي مكسالة بطيئة الحركة، وإذا ما عالجت قرناً فإن بعض أجزاء جسدها تهتز وتتحرك. ويمضي الشاعر في رسم البعد الجمالي للمرأة، فيصور بعد تركيزه على الحركة بعداً جديداً هو دقة خصرها وسعة أردافها وامتلاء جسمها، وكأنه في هذا يرسم أيقونة تمثل البعدين الجمالي والنفسي، ويبدو أن المشهد الأنثوي هنا يترك آثاره في نفسية الشاعر الذي لا يفتأ يدخل المشهد ليقوم بدور أساسي، إذ يتحدث عن نفسه كيف أصابته نوائب الدهر ومصائبه، وهي مصائب أدت إلى صدود المحبوبة عنه، جهلاً لدى هريرة بقيمته، وحيرة من أم خَلِيد في اختيار «حبل من تصل»؛ ويمضي الشاعر في تبيين صفاته، وهي في موازاة صفات المرأة لا تكاد تساوي شيئاً .

(١) كتاب الصبح المختار في شعر أبي بصير، مصدر سابق، ص ٤٢ - ٤٣. والنظر: الطليح، ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٧٤-١٧٥.



ويعود الشاعر إلى إتمام صورة محبوبته، فيعتمد صفاتها وكأنه رسامٌ بارِعٌ إذ يصفها بأنها: (هركولةٌ، فَتَقُّ، دُرَّمٌ مرافقتها)، وحتى تكتمل الصورة الجمالية فإنه يستعين بالتشبيه ليرسم عالماً يدل على الجمال والترف عندما قال: (كأن أخصمها بالشوك منتعل)، للدلالة على ما تتمتع به من نموّة وترفٍ متاهيين، يجمالان مشيتها المتناهية في الأنوثة كمن لبس الشوك نعلين له.

لا يخفى أن الشاعر قد انزلق إلى متاهات التخبط والارتباك عندما أسرف في (الأوصاف والمشاعر الحسية) في هذه الأبيات، (الضُّجيج، يصرعها للذة، هركولة، فتق، مرافقتها، جاف، تقل)، وهذا ما يبدو لنا، فهل كان الشاعر هنا يستذكر - على سبيل التعميـض عن الرحيل - لذائذه معها وتعاملهما في أثناء الأمور الحسية مما استوجب ألفاظاً وسياقات كهذه؛ وقد يزول العجب في إيراد الألفاظ الحسية هنا، إذا عرفنا طبيعة الأعشى أولاً، وإذا ما علمنا أن هريرة هينةٌ من هيان بشر بن عمرو بن مرثد<sup>(١)</sup>، وليست من حرائر النساء، مما يعطي الشاعر حريةً أوسع في التغرُّل بها بما يشاء من الألفاظ .

ولكنه يعود إلى حسّه الفنيّ الأصيل ليستكمل المشهد في سياقاته الأجل، ويزيل ما قد يعلق في خلد المتلقي من الأبيات السابقة، فيعمد إلى الاستعانة بحاسة الشمّ متجاوزاً بذلك حاسة البصر، وخاصةً عندما يجعل رائحتها تنتشر في آفاقٍ كثيرةٍ عند نهوضها أو قيامها. ثم يضيف إلى ذلك مشهد الزنبق الذي يضيف بعداً جمالياً. ولذلك تشتغل هنا أكثر من حاسة في تشكيل المشهد الأنثوي، تبدأ بحاسة النظر مروراً بحاسة السمع وانتهاءً بحاسة الشم، لترسم هذا المشهد الجمالي والنفسي الذي تكتمل صورته ودلالاته عندما يقول الأعشى :

ما روضةٌ من رياض الحزن معشبةٌ

خضراء جاء عليها مُسبَلٌ هطلٌ

يضاحكُ الشمس منها كوكبٌ شرقٌ

مؤذّنٌ بعيم الخبث متهلٌ

(١) ناصر الدين الأسد، الغيان والفناء في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٣٣١ وما بعدها .

## يَوْمًا بِأَطْيَبِ مِنْهَا نَشْرَ رَائِحَةِ

وَلَا بِأَحْسَنَ مِنْهَا إِذْ دَنَا الْأَصْلُ<sup>(١)</sup>

إن الشاعر يستطرد هنا ليشكل نوعًا خاصًا من التشبيه، إذ يقوده الحديث عن العطر إلى إجراء مقارنة بين طيب الرُوضة وطيب المحبوبة، فيرسم روضةً طال نباتها بعد أن هطل عليها مطرٌ هويٌّ وهي ذات لونٍ أخضر حتى أن النبات الطويل والماء (كوكبٍ شَرِق) يضاحكان الشمس، ومع كل هذا فرائحة الرُوض تعجز عن أن تجاري رائحة المحبوبة، وليست بأجمل منها إذا دنا الأصل. وهنا يكتمل المشهد ليرسم الشاعر صورةً نموذجيةً لمحبوبته، من خلال التشبيه الدائري، واختتامه بقوله (بأطيب منها).

لقد استعان الأعشى بمعطيات الطبيعة في الأرض والسماء من رياضٍ ونباتٍ وزهرٍ ومطرٍ وشمس، وحشد لها مما هي أئتلافٌ مدهشٌ يعود بالمحبة الطاعنة إلى صورتها المثلى.

## مشهد رحيل سُلَيْمَى والظمائن عند امرئ القيس:

وسنعرض لمشهد آخر للمرأة الظمائن ركّز فيه الشاعر على عنصرٍ هامٍّ من العناصر التي تعشقها المرأة المنعمة، هو عنصر الأطياب بأنواعها وعلى اختلاف أصولها، وعنصر الجواهر، وعناصر مكانيةٍ وطبيعيةٍ ونباتيةٍ كثيرة، وشبّه المرأة الطاعنة في هودجها مع أترابها بثلاثة تشبيهاتٍ هي: التشبيه بحدائق الدوم والتشبيه بالمسفين المقيّر والتشبيه بالنخيل، وقد اتخذ الشاعر الجاهلي هذه التشبيهات «تيمات» دائمةً لوصف الظمائن في لحظاتٍ زمنيةٍ بعينها، ثمّ صارت وصفًا ممتدًا في بناء صورةٍ لا تخلو من عناصر ثلاثة هي: الزمن والتقابل والحركة<sup>(٢)</sup>. يقول امرؤ القيس وهو في طريقه إلى قيصر الروم:

(١) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير، مصدر سابق، ص ٤٢ وانظر الطيب: ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٧٥.

(٢) إبراهيم عبدالرحمن محمد: الشعر الجاهلي فضاء الغنية واللغوية، ط ١، الشركة المصرية للمال نشر - تونس، القاهرة ٢٠٠٠، ص ١٩٧.

سَمَا بِكَ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ اقْصَرَا  
وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَ قَوْ فَعَرَعَا  
جَنَانِيَّةٌ بَانَتْ فِي الضُّدْرِ وَثَمَا  
مَجَاوِرَةٌ غَسَّانَ وَالْحَيَّ يَعْمُرَا  
بَعِينِي ظَفَرُ الْحَيِّ لَمَّا تَحْمَلُوا  
لَدَى جَانِبِ الْاِفْلَاجِ مِنْ جَنْبِ تَيْمَرَى  
سَمَا بِكَ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ اقْصَرَا  
وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَ قَوْ فَعَرَعَا  
جَنَانِيَّةٌ بَانَتْ فِي الضُّدْرِ وَثَمَا  
مَجَاوِرَةٌ غَسَّانَ وَالْحَيَّ يَعْمُرَا  
بَعِينِي ظَفَرُ الْحَيِّ لَمَّا تَحْمَلُوا  
لَدَى جَانِبِ الْاِفْلَاجِ مِنْ جَنْبِ تَيْمَرَى  
فَشَبَّهَتْهُمْ فِي الْإِلِّ لَمَّا تَكْمَشُوا  
حَدَائِقُ نَوْمٍ أَوْ سَفِينَا مُقْبِرَا  
أَوْ الْمُكَرَعَاتِ مِنْ نَخْلِ ابْنِ يَامِنِ  
تُوَيِّنُ الصُّفَا اللَّائِي يَلِينُ الْمُشْفَرَا  
سَوَامِقُ جَبَّارِ اثْيَبِ فَرَوْعُهُ  
وَعَالِيْنَ قِنَوَانَا مِنَ الْبُشْرِ أَحْمَرَا  
حَفَّتْهُ بَنُو الرِّبْدَاءِ مِنْ آلِ يَامِنِ  
بِاسِيَا فُهِمَ حَتَّى اقْرَ وَأَوْقِرَا  
وَارْضَى بَنِي الرِّبْدَاءِ وَاعْتَمَ زَهْوُهُ  
وَإِكْمَامُهُ حَتَّى إِذَا مَا تَهَضَّرَا  
أَطَافَتْ بِهِ جِيلَانٌ عِنْدَ قِطَاعِهِ  
تَرْتَدُّ فِيهِ الْعَيْنُ حَتَّى تَحْبُرَا

كَانَ نَفْسِي سَقِيبٌ عَلَى ظَهْرِ مَرْمَرٍ  
 كَمَا مَزِيدُ السَّاجُومِ وَشَيْئًا مَصُورًا  
 غَرَائِرُ فِي كِنٍّ وَضَوْفٍ وَنَعْمَةٍ  
 يُخَلِّتُنِ يَاقُوتًا وَشَنْزَا مُفَقَّرًا  
 وَرِيحَ سَنَا فِي خَفَّةٍ جَمِيرَةٍ  
 تُخْصَنُ بِمَفْرُوكٍ مِنَ الْمَسَكِ انْفَرَا  
 وَيَأْنَا وَأَلْوِيًّا مِنَ الْهِنْدِ ذَاكِيًّا  
 وَرَنَدَا وَلُبْنَى وَالْكَبَاءِ الْمُقْتَرَا  
 غَلَقَنُ بَرَهْنٍ مِنْ حَبِيبٍ بِهِ أُنْعَثُ  
 سُلَيْمَى قَامَسَى حَبْلُهَا قَدْ تَجْتَرَا  
 وَكَانَ لَهَا فِي سَالَفِ الدَّهْرِ خُلَّةٌ  
 يُسَارِقُ بِالطَّرَفِ الْخَبَاءَ الْمُسْتَرَا  
 إِذَا نَالَ مِنْهَا نَظْرَةً يَبِغُ قَلْبُهُ  
 كَمَا نَغَرَتْ كَأْسُ الصُّبُوحِ الْمُخْفَرَا  
 نَزِيفٌ إِذَا قَامَتْ لَوَجْهِهِ تَمَايِلَتْ  
 تُرَاشِي الْفَوَادِ الرُّخَصَ الْأَتَخَرَا  
 الْأَسْمَاءُ أَمَسَى وَهِيَ قَدْ تَغَيَّرَا  
 سَتُبْدِلُ إِنْ أَبْدَلْتَ بِالْوَدِّ آخَرَا  
 تَذَكَّرْتُ أَهْلِي الصَّالِحِينَ وَقَدْ أَتَتْ  
 عَلَى خَفَلَى خَوْضِ الرِّكَابِ وَأَوْجَرَا  
 فَلَمَّا بَدَا حَوَازِنُ وَالْأَلْ دَوْنَهُ  
 نَظَرْتُ فَلَمْ تَنْظُرْ بَعِينَتِكَ مَنْظَرَا  
 تَقَطَّعَ أَسْبَابُ اللَّيْثَانَةِ وَالْهَوَى  
 عَشِيَّةً جَاوَزْنَا حِمَاةَ وَشِيرَا

بِسَنِيْرِ يَضِجُ السَّوْدُ مِنْهُ يُمْنُهُ  
 اخو الجَهْدِ لَا يَلْوِي عَلَيَّ تَعَثُّرًا  
 وَلَمْ يُنْسِنِي مَا قَدْ لَقِيتُ ظَعَانَنَا  
 وَخَفَلَا لَهَا كَالْقَرْيَوْمَا مُخَضَّرَا  
 كَالْبِلِّ مِنَ الْأَعْرَاضِ مِنْ بَوْنِ بَيْشَةِ  
 وَبَوْنِ الْفَعِيمِ عَامِدَاتٍ لِيَغْضُورَا<sup>(١)</sup>

هذا مشهد للظاعنة / الظمائن احتشدت في نسجه عناصر كثيرة: أولها  
 العنصر الإنساني المتمثل بالشاعر نفسه عندما بدأ بتوجيه الخطاب في صدر  
 البيت الأول إلى نفسه فقال (سما بك) وخص نفسه بالشوق العالي الذي تركه وهو  
 قادرٌ عليه، لأنه اختار أن يسعى في ثأر أبيه، وهجر في سبيل ذلك النساء والطيب  
 والخمر، وما هو يقول قصيدته وهو في طريقه إلى قيصر الروم. ولكنه لا ينسى  
 أشواقه وعواطفه القديمة مع العنصر الإنساني الثاني في هذا النص المتمثل  
 بـ (سليمي)، ولذلك لم يتأخر في ذكرها وإنما جاء به في عجز البيت الأول. فكما  
 هو ظاعنٌ إلى قيصر في بلاد الروم، فسليمي ظاعنةٌ من موطنها (قبيلة كنانة)  
 ضمن ركبٍ من الظمائن، وما هي تجاور قبيلة «يعمر» عند ماء غسان، وهو الماء  
 الذي سُمِّي الفسائيون باسمه؛ ونرى هنا كيف أن الشاعر يربط عناصر المشهد  
 من خلال المقابلة والحركة، فمحبوبته راحلةٌ لمجاورة غسان، كما أنه هو راحلٌ عبر  
 أراضي الفساسة إلى أرض حلفائهم الروم. ويستمر العنصر الإنساني مذكورًا في  
 هذا النص فيعطيه حركيةً تمرور في أماكن كثيرة وتتمثل في: ابن يامن، آل يامن، بنو  
 الربداء، جيلان، إضافةً إلى الظمائن والشاعر وصديقه المرافق له في الطريق إلى  
 بلاد الروم وهو الشاعر عمرو بن قميئة .

(١) حسن المستوفي: شرح ديوان امرئ القيس، ص ٨٤ - ٨٧. وانظر: الشنتمر: أشعار الشعراء الستة الجاهليين،  
 ج ١، مصدر سابق، ص ٥٩ - ٥٩ .

أما العنصر المكاني فكان أن لا ينقطع ورودُه على مساحة كل بيت من أبيات النص: بطن قو، عرعر، ماء غسان، حيّ يمعُر، حوران، حماة، شيزر، الأفلاج، قيمرى، الصفا، المشقر، سقف، الساجوم، بيشة، الفمير، الأعراض، غصُور. وهكذا نرى مدى اتساع العنصر المكاني بين أودية (قو والساجوم)، ومواقع ماء (غسان والأفلاج وبيشة والفمير وغصُور) وأقاليم (حوران) وحصون وقلاع (الصفا والمشقر وشيزر) وبلدات (عرعر وحماة) وجبال (سقف والساجوم وخَمَلَى وأوجر)، على أن هناك أسماء أماكن أخرى ذُكرت في النص بشكلٍ صريحٍ أو مكثيٍّ ومضمِر، فعندما يذكر نخيل ابن يامنٍ أو آل يامنٍ أو يذكر (جبلان) وهم قومٌ من الدَّيلم كان كسرى يتخذهم عمالاً في البحرين ليمهدوا نخله ويصرموه، فإن ذلك يعني الإشارة إلى البحرين وهَجَر وفارس، وعندما يقول (حقّة جَمِيرِيّة) فإنه يشير إلى اليمن، ويشير إلى الهند ضمناً عندما يذكر إنتاجها من الأطاييب والطور التي تترى بها الطمائن المنعمات. ولعلّ الشاعر يذكر هذا الحيّز المكاني مترامي الأطراف، الممتد من (نجد) إلى (القسطنطينيّة)، ليتواءم مع نفسه المشتتة بين ظعن الحبيبة (سليمى) وبين فقدّه لأبيه وسميه لنيل ثأره، من خلال الاستعانة بملكٍ بعيدٍ وغريبٍ عن الشاعر في كل شيء، بُعد مضارب امرئ القيس في نجد، عن قصور هرقل الروم في القسطنطينيّة، سواء أكان ذلك في عنصر القرابة والقومية، أم في العادات والطبائع، أم في عناصر المصلحة التي تدفع كل فريق باتجاه الآخر.

إن سفر الشاعر عبر الصحارى الفقيرة في الماء، وبخاصة قبل أن يلتحق بإقليم الشام الذي تتوافر فيه المياه بشكلٍ أفضل، وكذلك رحلة الطمائن، يقضي به إلى ذكر مواقع ماءٍ عديدة، فهنا يذكر ماء غسان والأفلاج وبيشة والفمير وغصُور، لعلها تروي ظمأه إلى أمرين: الأول رحيل المحبوبة والبعد الزماني والمكاني عنها، وكذلك ما ينتج عن ذلك من أبعادٍ نفسية، ومعاناته ظمأً آخر، هو ظمؤه للوصول إلى قيصر، مدهوفاً بظمئه الأشدّ للأخذ بثأر أبيه الملك حجر من قاتليه بني أسد.

كان العنصر المائي ولا يزال هاجساً لسكان الصحارى، لذلك نرى الشاعر قد مزج بين المشهد المكاني للماء الحقيقي والماء المتخيل، فبعد ذكره للأماكن المائية الحقيقية، نراه يذكر الآل وهو الشراب الذي يتخيله المسافر في الصحراء ماءً، فهذا هو يشبه ركب الظمائن بحداثق الدوم المحاطة بالماء أو كصفن عائمة في نجة الماء، ويرى الآل مرة أخرى في سهل حوران، فهل كان الشاعر يرى في عقله المضمر أو بحاسته الشعرية، أن رحلته ستؤول إلى فشل وسراب، بل إلى عدمية في نهاية المطاف، عندما يمرض وتواهبه المنية ويذهن غريباً في انقرة .

لم يكن عنصر الطبيعة في هذا المشهد مقتصرًا على عناصر جغرافية جامدة، وإنما شاركت في بنائه عناصر الطبيعة من ماء ونبات، فهوادج الظمائن في الآل كحداثق شجر الدوم، ونخيل ابن يامن مغروس في الماء وهو نخيل فتى وعال (سامقات) وهروعه غزيرة، ربما كشمّر سليمى، وأعداقه مرتفعة وبُسْرُه أحمر، وهو نخل قوي وكامل الحمل، وتم بُسْرُه الأحمر والأصفر فتضج واكتمل، واكاماه بارزة خرجت من قلب النخلة وهو في حالة تثن وتدل نحو الأرض لفزارة حمله وإثماره، والنخل بهذا المشهد النباتي الجميل قد أصبح متعة للناظرين، فهل كان الشاعر في وصفه لتكامل النخلة وسموها وحملها وإثمارها يومئذ للمرأة وبخاصة سليمى وأترابها من الظمائن، بأنهن يتشابهن والنخيل في الجمال والمطاء والخصب، فالشاعر «يشبه الظمن بالصفن والشجر والنخلة، ليحقق لصورته الحركة واللون والضحامة، ويبدأ برسم صورة للحمولة وما عليها، مستعيرًا لها صورة حداثق الدوم التي تعظم في مرآة العين، لأن الآل يرفع أشخاص الأشياء ويحيل سيرها إلى ما يشبه سير السفينة في الماء. ويلج الشاعر على هذه الصورة من خلال متابعتها لوصف النخيل بأنها مغروسة في الماء، مما يجعل منها نخلاً أنعم وأطول وأكثر إثماراً؛ ثم يشبه ما على الهوادج من الصوف الأحمر والأصفر بهذه النخلة وما فيها من تمر اختلقت ألوانه؛ إلى غير ذلك ذلك من معاني القوة والحركة والضحامة والجمال»<sup>(١)</sup>.

(١) إبراهيم عبدالرحمن محمد: مرجع سابق، ص ١٩٦ .

أولى الشاعر عنايةً خاصةً للعنصر اللوني، حين شبه الظمائن بحدائق اليوم (اللون الأخضر والبيتي)، ثم بالسفين المقيّر (لون الخشب واللونان الأزرق والأسود)، ثم بالنخيل (اللون الأخضر ولون بُسره الأصفر والأحمر)؛ فالأحمر والأصفر هما أهمّ لونين تستخدمهما المرأة في زينتها؛ كما أنه هنا عندما ربط المرأة بالنخلة، أشار إلى قامة المرأة/النخلة الطويلة وهي صفةٌ من الصفات الجمالية المطلوبة في المرأة، كما أنها شُبّهت هنا بشجرة لها «ذمّة» ومقامٌ عند العرب، حتى أنهم سمّوها «العمة»<sup>(١)</sup>.

لقد وصف المشهد النساء الطاعنات بصورة المرأة الأنيقة المنعمّة، فحشد لذلك العناصر المناسبة كعنصر الحجارة الثمينة (المرمر) المحفوظة في بيوت العبادة ليُنحتن منه، وعنصر الحجارة والمعادن الكريمة (الياقوت والذهب) ليرتئ به، دلالةً على الفنى والتنعّم، ولأدوات التطيّب (الحقّة الحَمِيرَة)، وعناصر الأطياب من (السّنا والمسك المضروك والبان والألوي والرّند واللبنى والكباء) ليتطيّبن بها، وشبّهن بالذّمي المصنوعة من الحجر والمرمر المصوّر على أجمل صورةٍ والمزينة بصيغ الساجوم الأصفر، وهكذا مزج اللونين الأبيض (الرخام) والأصفر (الساجوم) ليخرج باللون الطبيعي لبشرة المرأة المنعمّة الجميلة، وهنّ إلى ذلك شابّاتٌ صغيراتٌ لم يتمرّسن في الحياة، مكوناتٌ ومصوناتٌ ومنعمّات، ومن عائلاتٍ غنية، والدليل على ذلك تحليهن بمقوّد الياقوت والذهب، وتطيّبهنّ بأغلى أنواع العطور من الهند واليمن. لقد تعاضدت هذه العناصر جميعها لتبني مشهداً جمالياً متكاملًا للظمائن بمامةٍ ولحبوبة الشاعر بصورةٍ خاصة .

وفي البيت الرابع عشر من المشهد يعود الشاعر إلى ما بدأ به، يعود إلى الشوق والحب، إلى الحبيب وهو الشاعر نفسه، والمحبوبة/سليمى من بين الظمائن، ويرى أن حالهنّ حال الرّهين المالتق برهنه، فكلٌ واحدةٍ منهنّ رهينة حبيب، كما أن

(١) انظر: القزويني: هجائب الخلوقات وغرائب الموجودات الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ٢٠٠٦، ص ٣٣٨ .



الحبيب رهين لها، وبهذه الرحلة قد ينقطع بينهما حبل التواصل. ويذكر هنا سليمى بخليل قديم لا يعدو أن يكون - الشاعر نفسه -، حيث كان يخالسها النظرات عبر خباثتها، فإذا جادت عليه بنظرة سببت له فرعاً في قلبه شبيهاً بالفرع الذي يسببه اصطباح الخمرة للثمل. وهي فرعاً من أن تقع في هواء، فتعاني من الهوى، ويصف مشيتها إذا قامت لأمرٍ تريده بأنها كمشية النشوان من السكر، ترشق قلب الشاعر بنظراتها، وترجو قلبها أن لا ينخدع أو يضعف أو يفتر أمام الشاعر، فتحن إزاء مشهد فرع متبادل بين الشاعر وسليمى، يتجاذبان فيه عاطفتيهما، ويخشيان من منزلقات الحب، فهو يخشى أن يخسر المحبوبة، وهي تحاول بقوة أن لا تقع في شرك ذلك الحب .

وهذا يلجئ الشاعر في البيت التالي لمخاطبة (أسماء) عندما استشف أن حبها له قد تغير، ويلجأ إلى تهديدها بالمعاملة بالمثل، وإبدالها بأخرى. فإن قرأنا (أبدلت) بفتح التاء سينعكس المشهد كله من تهديد الشاعر للمحبة، إلى تهديد المحبوبة للشاعر، ودليل هذا كلمة (آخرًا) في قافية البيت، وفي هذا البيت الذي هو نهاية لجزء من مشهد إنساني هو مشهد الحب القائم على عنصرين: الحبيب والمحبوبة، نرى الشاعر وكأنه يعود إلى البدء، فيجعله بيتاً مشطوراً، ومن جانب آخر لا يسغو بتسمية سليمى موضوعاً لهذا التهديد، وإنما يوجهه إلى أسماء، لتعظ به سليمى، على طريقة (إياك أعني واسمعي يا جارة) .

ومع كل ما صادفه الشاعر في رحلته من الأهوال، فإنه لم ينسَ الطمأنين بل عاد إليها في البيت الثالث والعشرين من القصيدة، ولم يتخل عن وصفه بمزيد من الترف في مكونات هواجسه المستورة، وحرص على أن يشبهه بتشبيه آخر، غير حدائق الدوم أو السفين المقيّر، فهن هنا يشبهن شجر الأثل الذي يكثر على مشارف الأماكن الفنية بالماء، وهو في كل الأحوال مصر على تشبيهه بأشياء مثمرة، أو آلات تحمل الخير والخصب .

لم يكن العنصر الزماني بوضوح العنصر أو العناصر المكانية، بل لم يتطرق الشاعر إليه بشكل مباشر، فالزمان هنا مفقود أو لا حساب له لدى شخص كثير الأمان، وهي أمان بعيدة المدى صعبة التقق، وكل ما يشرح من الزمن لا يعدو استشفاف وقت ظهور الأمل والمُراب في حرّ الظهيرة أو وقت احمرار التمر أو وقت اكتمال زهوه باللونين الأحمر والأصفر، ووقت ظهور أغلفة الطلوع وخروجها من قلب النخلة، ووقت قطاف ثمر النخيل، وكل هذا ينبىء بأن العنصر الزماني مخبوء وراء هذه العوامل ولكنه فصل الصيف في كل الأحوال .

لقد أضفى امرؤ القيس على هذا المشهد أبعاداً كونيةً وطبيعيةً وجماليةً كثيرة، ليخرج بصورة تتناسب ومحبوته وأترابها من الظمائن، كما أضفى عليه حركيةً من بدء رحلته هو إلى بلاد الروم، ورحلة الظمائن إلى ديارٍ جديدة، إلى موزان الأهوام من بني الريداء، إلى قوم جيلان وبني يامن، في حركة تتناسب مع ما يمور في نفسيته من قهرٍ وحرقةٍ وإحباط، وما يحيط به من ظروفٍ ومخاطر، أدت في نهايتها بالنسبة للشاعر ورفيقه على الأقل، إلى تقيض هذا المشهد الجمالي، فقد مات الأول بالسم وهو عائدٌ، ودفن في جبل عسيب، بينما لم يُعرف مصير رفيقه .

#### ٤ - المرأة العاذلة

«العَذْل: اللُّوم، والعَذْل مثله. عَذَلَهُ يَعِذُّهُ عَذْلًا .

وعَذَلَهُ فاعْتَذَلَ. وتعَذَّل: لامه فقبل منه واعتب. والاسم: العَذَل، وهم العَذَلَة، والعَذَال والعَذْل. والعواذل من النساء: جمع العاذلة، ويجوز العاذلات. وعن ابن الأعرابي: العَذْل: الإحراق، فكان العاذل أو اللائم يحرق بمنزله قلب المعنول. ومن تقليبات (عذل) (لذع) فاللذع: حرقة كحرقة النار، وقيل مسُّ النار وجذتها. ولذعه بلسانه: أوجعه بالكلام. إن العذل الذي يعني الإحراق تارة واللوم تارة أخرى يدل على مدى تأثير العذل على الإنسان بعامه وعلى الشاعر بخاصة .

ورجل عَذَال، وامرأة عَذَالَة: كثيرة العذل. وعاذل: هو شهر شوال في الجاهلية. ورجل مُعَذَّل: أي يُعَذَّل لإفراطه في الجود، شُنْدٌ للكثرة. وجاء في اللسان: «اللوم، واللوماء واللومة، والثلاثة: العذل». «والمَلُوم: الذي يُلَام كثيراً للمبالغة»<sup>(١)</sup>. واللوم يجري على الأمر القبيح كما هو على الإفراط في الأمر الحميد إذا زاد عن حدوده. ويتلازم العذل واللوم في الشعر الجاهلي بصورة لافتة، وأحياناً يقترن اللوم باللحي، واللحي يزيد في شدته عن اللوم ويدخل حيز المشاتمة والمخاصمة، كقول عبيد بن الأبرص:

هَبْتُ تَلُومَ وَلَيْسَتْ سَاعَةَ اللَّاحِي

هَلَا انْخَطَرَتْ بِهَذَا اللُّومِ إِصْبَاحِي

قَاتَلَهَا اللَّعْنُ تَلْحَانِي وَقَدْ عَلِمْتُ

أَنِّي لِنَفْسِي إِفْسَادِي وَإِصْلَاحِي<sup>(٢)</sup>

وتتفق ألفاظ: العذل واللوم واللحي من حيث الدلالة العامة لها، فقد يكون العذل لوماً أو لحياً، وقد يكون اللوم عذلاً أو لحياً، وقد يكون اللحي عذلاً أو لوماً، لكن موقف العاذل يختلف في دلالاته العامة عن موقفي اللائم واللاح، فالموقف في اللوم أشد من العذل، أما اللحي فيكون أقرب إلى المخاصمة وفيه معاني التوبيخ واللعن والمشاتمة .

ويبقى العذل في كثير من النصوص الشعرية الجاهلية يتقنَع بنوع من المناصحة، وأحياناً يصل درجة الفيرة أو الشماتة والعدول عن جادة المناصحة الصادقة أو الخوف على ذات الممنول في نفسه أو في ماله .

ومن خلال النصوص الشعرية الجاهلية، نرى أن العذل يصدر عن عاذلة واحدة، غالباً ما تكون زوج الشاعر وأحياناً تكون ابنته أو صاحبتة، كما في قول امرئ القيس:

(١) ابن منظور: لسان العرب مادة عذل، لوم، لحي .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص، مصدر سابق، ص ٣٥ .

فبعض اللوم عاذلتي فإني

ستكفيني التجارب وانتسابي<sup>(١)</sup>

وقد يصدر عن عاذلتين، كما هي قول خاتم الطائي :

وعاذلتي هبتا بعد هجعة

تلومان متلفاً مفيداً ملوماً<sup>(٢)</sup>

وقد يصدر العذل عن عددٍ من الموازل أو الماذلات، ومن ذلك قول طرفة بن العبد:

فمنهن سبقي العاذلات بشرية

كُمنيت متى ما تُفل بالماء تزيد<sup>(٣)</sup>

وأحياناً يعذل الشاعر نفسه بنفسه، كقول الصمة القشيري:

واعذل فيهِ النفس إذ حيلَ دونه

وتابى إليه النفس إلا تطلعا<sup>(٤)</sup>

وفي نصوص قليلة بل نادرة، يكون العاذل رجلاً، وفي الوقت الذي يُرخمُ في الشاعر العاذلة الأنثى بعذف تاء التانيث، نجده يثبتها للعاذل الرجل، ولعلَّ الشاعر يرتبط بالعاذلة ارتباطاً قوياً أو أنه يتلقى عذلها نفسياً أيسر مما يتلقاه من الرجل، لذلك سنرى الرجل يُخاطب ب (عذالة) ربما من باب المبالغة وربما من باب التحقير وتصغير الشأن، بينما نرى المرأة تُخاطب ترخيماً ونداءً ب (اعذل) . يقول تأبط شراً:

بل من لعذالة خدالة أشيب

حزق باللوم جلدي أي تحراق

(١) السنوسي: شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ٦٤ .

(٢) حنا نصر الحتي، ديوان خاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٨١ .

(٣) ديوان طرفة بن العبد، الطبعة الميرية الثانية، شرح: الأعلام الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي صقال، إدارة الثقافة والفنون، البحرين . بيروت، مؤسسة الدراسات الميرية، الطبعة الميرية الثانية، ص ٤٦ .

(٤) الصمة بن مبدالله القشيري: الديوان، جمعه وحققه: عبدالعزيز محمد الفيصل، النادي الأدبي، الرياض،

١٩٨١، ص ١٠١ .

يقول اهلك ما لا لو قنعت به  
من ثوب صديق ومن بسرّ واعلاق

ثم يقول بعد هذا البيت مباشرة جاعلاً العاذل امرأة :

عاذلتني إن بعض اللوم معنفة  
وهل متاع إن ابقىته باقي<sup>(١)</sup>

فترى هنا الشاعر وقد نسي أو تناسى أنه يخاطب عاذلاً رجلاً فينتقل إلى مخاطبة العاذلة الأنثى، ربما تحقيراً للرجل العاذل أو تقليداً من شأنه، أو إراحة لنفس المعدّل .

لقد شكّل المعدّل واللوم ما يمكن أن نسمّيه صراعاً جدلياً بين الشاعر الجاهلي والمرأة، عاكساً بصورة أخرى الجدل بين الشاعر وصوته المضمّر، أو بينه وبين (الأنثى) الأعلى لذاته أو (الأنثى) الأسفل لها، سواء أكان هذا الجدل مُتَخَيلاً أم واقعياً، وفي كلّ الأحوال، فإنّ ظاهرة الماذلة تعكس معاناة واقعية للشاعر، ذات أبعاد وجودية تكاد تشفّ بما وراءها من ظواهر برغم خفائها وضبابيتها، ولكنها كما يبدو حُفرت في الذاكرة الجماعية، كما حُفرت في ذاكرة الشاعر بخلفية من الأسطورة الخفية المتوارثة<sup>(٢)</sup>.

لقد كان افتقاد الجاهليين لمقيدة دينية تفسّر وجودهم الدنيوي، وكذلك مجهولية صيرورتهم وغموض مصيرهم بعد الموت، مدعاةً لتنامي إحساسهم به وخشيتهم منه، ومن هنا نرى اندفاعهم الكبير للتمتع بما في أيديهم من مال الدنيا ونسبها من المتع المختلفة، فتراهم يجبهون العواذل واللوام، على عذالهم لهم في الإسراف في الكرم أو اللهو والخمر والنساء أو المخاطرة أو القعود عنها،

(١) تأبط شراً، البديوان، ط ١، إصدار وتقديم: طلال حريه الدار الملتية، بيروت ١٩٩٣، ص ٥٠ - ٥١ .

(٢) إبراهيم أحمد مدحم: بطولته الشاعر العربي القديم/ العذلة إطلار، ط ١، دار الكندي، إربد/ الأردن ٢٠١١، ص ٨٥ وما بعدها .

يجبهونهم بمقولاتٍ تتعلّق بالفناء والموت الذي يترصّدُهم، وبأنهم بإسرافهم في الملذّات والكرم والمخاطرة، إنّما يستبقون الموت ويطلبون خلود الذكر بعده، وقد رأى الشعراء ذلك تبريراً لمسلّكهم. وهذا طرفة بن العبد قد عدّ ثلاث صفاتٍ يتمسّك بها ويرأها أساسية في وجوده، ولولاها لما أسف على الحياة، ويؤكد فيها على انتهاء حياة الإنسان بالموت والفناء، وعجز اللائم عن دفع النية عنه وتخليده، ولذلك فإنّه بإسرافه في اقتناص الملذّات في هذه الأمور الثلاثة، يستبق الموت والفناء بإتلاف ما في يده من الأموال، وتبيديها على الخمرة والنساء فضلاً عن البطولة والشجاعة، فيتمتّع بها في حياته قبل مماته:

الا أيّهذا الزاجري احضُر الوغى  
وان اشهد اللذاتِ هل انت مخلّدي  
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي  
فترني أباسرها بما ملكت يدي  
فلولا ثلاثُ هنّ من عيشة الفتى  
وابيك لم أخفل متى قام عودي  
فمنهنّ سبقي العاذلاتِ بشرية  
كُميت متى ما نُعلّ بالماء تزبد  
وكزّي إذا نادى المضافُ مُحَنّباً  
كسبيد الغضا، نُبّهته، المتورّد  
وتقصير يومِ الدجن، والدجن معجب  
ببهكنة تحت البطراب المفسد  
كأنّ البُرين والنماليح علقت  
على عُشّي، أو خِرْوَج لم يُخضد<sup>(١)</sup>

(١) درية الخطيب ولفظي الصقال، ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ٤٥-٤٧ .

وهكذا نرى أن مواجهة إحساس الشعراء بالفناء انعمكت دائماً هي الإغراق في اللهو والإسراف في إتلاف المال، طلباً لخلود الذكر، أو التطرف في المخاطرة، مما جلب عليهم العذل واللوم، من ناحية، وضرورة مجابهة دعاوى العاذلين واللائمين وتسفيه تلك الدعاوى وإثبات تهافتها وبعدمها عن الصواب والحكمة من ناحية أخرى.

وكما ربط الشعراء رفضهم للوم والعذل بحتمية الموت والفناء، وإصرارهم على الإسراف في ما يملكون من مال، ردُّوا دعاوى العاذل أو العاذلة إلى الجهل والسفَه وقلة الإدراك، يقول دريد بن الصمة :

ألا بَكَرْتُ تَلُومَ بِغَيْرِ قَدَرٍ  
فَقَدْ أَحْفَيْتَنِي وَخَلَيْتَ سِتْرِي  
فَإِنْ لَمْ تَتْرُكْ عَنِّي سَفَاهَا  
تَلَمَّكَ عَلَيَّ نَفْسُكَ أَيَّ عَصْرِ  
أَسْرُوكَ أَنْ يَكُونَ النُّهْرُ هَذَا  
عَلَيَّ بِشْرُهُ يَغْشَوِ وَيَسْرِي  
وَأَنْ لَا تُسَرِّزَنِي نَفْسًا وَمَالًا  
يَضُرُّكَ هَلْكُهُ فِي طَوْلِ عَمْرِي  
فَقَدْ كَذَبْتَكَ نَفْسُكَ فَكَذَّبِيهَا  
فَإِنْ جَزَعُ وَإِنْ إِجْمَالُ صَبِرُ<sup>(١)</sup>

وكان الشاعر يرى تصرفه واجباً يعكس ما تراه العاذلة، ويصل في تبرير كرمه وعطائه أمام زوجته العاذلة<sup>١</sup> : « السُّخْرِيَّةُ وَالتَّهَكُّمُ مِنْ مَبْرَأَاتِهَا الْمَخِيفَةُ فِي الْعَذْلِ، هَيْتَسَاءَلْ هَلْ يَصْنُرُ الْمَالُ وَابْنُ عَمِّهِ جَانِعٌ ؟ وَهَلْ سَتَحْزَنُ عَلَيْهِ إِبْلَهُ فِي حَالِ مَوْتِهِ كَمَا يَحْزَنُ ابْنُ عَمِّهِ، يَقُولُ ضَمْرَةُ التَّهْشَلِي :

(١) دريد بن الصمة، الميوان، تحقيق: عمر عبدالرسول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٠٩ - ١١٠.

بكرت تلومك بعد وهن في الندى  
 يسئل عليك ملامتي وعتابي  
 اضرمها ويئني عني ساغب  
 فكفك من إبرة علي وعتاب  
 ولقد علمت فلا تظني غيري  
 أن سوف يظلمني سبيل صحابي  
 أرايت إن صرخت بليل هامي  
 وخرجت منها عاريا الوابي  
 هل تخمشن إلي علي وجوها  
 أم تعصبن رؤوسها بسلاب<sup>(١)</sup>

وغالبًا ما نرى الشاعر يستعمل كلمة (بكرت)، أو (بعد وهن في الندى)، إذ إن وقت البكور وقت مفضل لدى العاذلة، فهي تستبق الممذل بلومها وعذلها له باكراً في الصباح، قبل أن يباشر أفعال البذل والكرم والشرب والمخاطرة .

أو يبدأ كلامه بقوله (وهبت بليل) أي بعد قيامه بالفعل أو على نية القيام بذلك الفعل ليلاً. إن قيام العاذلة بلوم الشاعر في الليل يشير إلى أنه كان في حساب ومراجعة مع نفسه، فهو يتحاور في الواقع مع (أنا) الشاعر، ويتحاسب في الواقع مع نفسه ويسمع تحذيراتها، من مقبة دابة على مسلك الإفراط في جانب يتمتع به ويتلقى عليه الشكر والثناء من ناحية، كما أنه يتلقى عليه العذل من ناحية أخرى. والممذل ليلاً أو في وقت متأخر من الليل، يدل على أن الشاعر قلق في حساباته، مما يجعله عسير النوم، وأن تبديد المال كسباً للسيادة والخلود ثمناً يؤدي إلى الفقر والإملاق أخيراً، وهنا يلتقي صوت العاذلة الذي يمثل (أنا) الشاعر، بصوت الجماعة الذي يمثل (الأنا العليا) عندما يذكر عبارات من مثل: (يقولون لي أهلك

(١) أبو تمام الطائي: كتاب الوحيات/ الحماسة الصغرى، ط٢، علق عليه وحققه: عبدالعزيز اليميني الراجواني، وزاد في حواشيه: محمود محمد شاكر، دار المعارف: القاهرة ١٩٨٧، ص ٢٥٦ .



مالك هافتمصد)، وردُّ الشاعر الدائم على عاذلته أو زوجته أو الجماعة، أن إفراطه في ما يلومونه عليه، لا يخرج عن فكرة السَّيادة في الحياة، وطلب خلود الذكر بعد الممات، واستباق حتمية الفناء بالبذل، وأن البخل لا يخلد صاحبه، ونرى الشاعر هنا يحاول إقناع العاذلة ليس بالكفِّ عن العذل فحسب، وإنما يحاول استمالتها إلى صفه وإسناد رأيه في البذل والكرم والعطاء، ليستمرَّ فيه دون تنقيصٍ من عاذلٍ أو لائمٍ أو لاح، مما يكثرُّ عليه صفو العطاء، يقول حاتم الطائي:

أريني جِوَادًا مَاتَ هَزْلًا لَعَلَّنِي

أرى ما ترين، أو بخيلًا مَخْلُدًا

وإلا فكفني بعض لومك وجعلي

إلى رأي من تلحين رأيك مُسِينًا<sup>(١)</sup>

ومع تمسُّك الشاعر الجاهلي بثيمة حتمية الموت والفناء، وبالتالي ثيمة استباق ذلك بصرف ما ملكت يده من مال في العطاء أو الكرم أو الخمر وخلاف ذلك مما يراه من الممذات، أو نحر الإبل للولائم والضيوف، أو سؤقها في الديات، برغم كلِّ هذا فإنه يضيف إلى عاذلته وصفها بالسُّفه، والبعد عن الحكمة في ما تعذل به من قول، ويزجرها أن تأمره بأمرٍ يورثه اللوم إنَّ نفذه، بل نراه يخيِّرها بالأمر لترحل من جواره وتنقل إلى من شاعته، (فتنقلي في عامرٍ وتميم)، إن لم تلتزم السُّداد والحكمة وتترك السُّفه في ما تقول، يقول لبيد بن ربيعة :

سَفَهَا عَذَلْتِ وَقَلْبِي غَيْرُ مُلِيمٍ

ويكاك قَدَمًا غَيْرُ جَدُّ حَكِيمٍ

أَيُّ السُّدَادِ فَإِنْ كَرِهْتَ جَنَابَنَا

فَتَنَقِّلِي فِي عَامِرٍ وَتَمِيمٍ

لَا تَأْمُرِينِي أَنْ أَلَامَ فَإِنَّنِي

أَبِي وَأَكْرَهُ أَمْرَ كُلِّ مُلِيمٍ

(١) حنا نصر الحمي: ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٧٨ .

أَوْ لَمْ تَرَيَّ أَنَّ الْهَوَالِثَ أَهْلَكَ

إِزْمًا وَرَامَتْ جَمِيرًا بَعْظِيمًا<sup>(١)</sup>

ويطول الحديث عن العاذلة والعوائل، وتستمر النماذج الشعرية الجاهلية في هذا الموضوع برؤيتها التي ترى الزمان فاعلاً في الوجود، وقوة مدمرة تنهي حياة المرء بالموت والفناء والعدمية، وانتقاله من دار الملذات بالموت إلى دار ليس فيها من ملذاته الدنيوية شيء، لا ماء ولا خمر، فضلاً عن إفلاس يديه من كل ما يملك، ويعتبر الشاعر الجاهلي أن غربة الموت هي الغربة الحقيقية .

**العاذلة عند هنترة بن شداد:**

إن حضور العاذلة في الشعر الجاهلي شكل جزءاً أساسياً من أجزاء القصيدة ومن رؤيتها، فالعاذلة إما تعذل الشاعر على إفراطه في شرب الخمر أو على إفراطه في الشجاعة والمخاطرة ودفع نفسه إلى مهالك الحرب، أو عذله على الإفراط في الحب أو في الكرم، وصوت العاذلة يعطي النصّ بعداً مشهدياً درامياً، لأن حضور العاذلة يعني تعدد الرؤى وتعدد الأصوات، وفي العذل محاولة متكررة للنأي بالشاعر عن فتاعاته الشخصية في ما يراه من أهداف يقصد إلى تحقيقها من خلال إسرافه في الحب أو الكرم أو الشجاعة أو التهور في المواقف الخطرة أو المغامرة غير المحسوبة، أو العذل على الإفراط في شرب الخمر، ونتيجة للعذل يعمل المشهد إلى أسلوب السرد والقص، يقول هنترة :

سَافِصِرْ وَجِدِي فِي فُؤَادِي وَاكْتُمْ

وَاسْهَرُ لَيْلِي وَالْعَوَائِلُ نَوْمٌ

وَاطْمَعُ مِنْ دَهْرِي بِمَا لَا أَنْالُهُ

وَالزَّمْ مِنْهُ نَلٌّ مَنْ لَا يَرْجُمُ

(١) لبيد بن ربيعة المصري، شرح الديوان ط ٢، تحقيق وتقديم: إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٨٤، ص ١٠٧ - ١٠٨.

وارجو القذاني منك يا ابنة مالك  
ويون القذاني ناز حرب تضرهم  
فمنني بطيف من خيالك واسالي  
إذا عاد عني كيف المتيم  
ولا تجزعي إن لَحَ قَوْمكِ في ممي  
فما لي بعد الهجر لحم ولا دم  
الم تسمعي نوح الحامل في النجى  
فمن بعض اشجاني ونوحى تعلموا  
ولم يبق لي يا عبلى شخص معرف  
سوى كبد حزى تذوب فاسقم  
وتلك عظام باليات واضلع  
على جلدها جيش الصُبود مخيم  
وإن عشت من بعد الفراق فما أنا  
كما ادّعي أنني بعبلة مفزوم  
وإن نأمت جفني كان نومي غلالة  
اقول لعل الطيف يأتي يسلم  
احسن إلى تلك المنازل كلما  
غدا طائر في ايكة يترنم  
بكيث من البين المشك وإنني  
صبور على طعن القنا لو علمتم<sup>(١)</sup>

وعادة ما تكون العاذلة أو العاذل متيقظين راصدين ومتنبهين لكل حركة يقوم  
بها المعذل، ولكن عنترة بن شداد جعل عواذله غافلات نائمات عن عدله لإسرافه  
في حبّ عبلة وذكره الدائم لها، فلماذا كانت العواذل نائمة في حالة عنترة؟ لعل حبّه

(١) صيدلتم شلبي، شرح ديوان عنترة، مصدر سابق، ص ١٦٠ - ١٦١ .

الجارف لها، وما يراه من أحقيته في عشق ابنة عمه، ومبادلتها حبه بحبٍ مقابل، و«شرعية» هذا الحب، وحاجته الضرورية القصوى له، لإثبات معانٍ كثيرة، منها البطولة والفحولة، وقبل ذلك حاجته لإثبات حريته وتحرُّره من ريقَة الرُّقِّ والعبودية ونظرة المجتمع الدونية له، بسبب لونه وضعة نسب أمه، كلُّ هذا دفع عنترة لهذا الفرار اللاشعوري، فعمد إلى تنحية «صوت المواصل عن اعتراض حركته، فجعلهنَّ هي نوم، خاصةً أنَّ زمن الليل يفرض نمطًا آخر من هيمنة مناخ السكون، وأن الإشارة إلى نوم المواصل جاءت في البيت الأول من النص، مما يبيح لنا القول بأن الشاعر كان قد بلغ ذروة التوتر، وأن (الأنثى) بدأت تتحوَّل من مستوى القلق والحركة والتغير المضطرب في داخلها، نتيجة إضمار الوجد وكتمان الحبِّ إلى السكون، وإن كُنَّا نجدُها بعدئذٍ تستشعر الحياة من خلال الرغبة في رؤية الطيف. ويأتي فعل البكاء في بعض الأبيات نوعًا من تخفيف التوترات والهبوط بها إلى حالة السكون الذي تهدأ معه النفس، فهذا الحبُّ الذي يبلغ أعلى درجة من الاشتداد في لحظات الرُّحيل والهجر والتذكُّر، يميل نحو المُسكون عن طريق الدموع، وهذا السكون لا يمثل الحياة في تنفُّسها، وإنما يمثل الموت والترامي إليه، وهكذا فتحن نحقق الموت عندما نحقق الحياة<sup>(١)</sup>.

ويبقى العنزل على المخاطرة مرتبطًا بنوع من التقرُّع والتوبيخ - إن جاز التعبير-، ذلك أنَّ دوافعه في الأغلب تتضمن قدرًا من القلق والخوف والشفقة والعطف على المعدَّل من جراء الإسراف في البطولة أو المغامرة أو المخاطرة، فالجاهليُّ كان يستهين بالموت مقابل الحياة ويقرنه بالرؤية الجاهلية للموت وما وراء الموت، إذ إنَّ اعتقاده أن لا حياة بعد الموت، لذلك فإنَّه يرفض حياة العجز ويسمى لبطولته تغلُّده من خلال المخاطرة في أثناء حياته، التي يعتبرها فرصة

(١) إبراهيم أحمد ملحم: بطولة الشاعر العربي القديم/ الملائكة إطلالاً، مرجع سابق، ص ١٩٠ وما بعدها .

موصلةً إلى تحقيق المنمة وخلود الذكر في آنٍ واحد، ولذلك فهو ليس بمعزٍلٍ عن الموت في أي لحظة، ومؤمنٌ بحتميته، يقول عنتره بن شداد :

بَكَرْتُ تَخَوُّفَنِي الْحُتُوفَ كَانَنِي  
أَصْبَحْتُ عَنْ قَرَرِ الْحُتُوفِ بِمَعزِلِ  
فَاجِبْتُهَا إِنْ الْمَنِيَّةُ مَنُهِلُ  
لَا بَدْءَ أَنْ أَسْقَى بِكَاسِ الْمَنهِلِ  
فَاقْنِي حَيَاةً لَا أَبَا لَكَ وَأَعْلَمِي  
أَنْنِي أَمْرٌ سَامُوْتُ إِنْ لَمْ أَقْتَلِ  
إِنْ الْمَنِيَّةُ لَوْ تُمْلَلُ مُتَلَّتْ  
مَثَلِي إِذَا نَزَلُوا بِضَنِّكَ الْمَنزِلِ<sup>(١)</sup>

العاذلات عند ابن مقبل،

وعندما سخرت بعض النساء من ابن مقبل لأنه هَرِمَ وأَعُور، قال مفتخرًا  
بنفسه ولائماً لومًا شديدًا بل لاحقًا ومقرعًا لهن:

يَا حُرَّ أَمْسَيْتَ شَيْخًا قَدْ وَهَى بَصْرِي  
وَالثَّاثَ مَا بَوْنُ يَوْمِ الْوَعْدِ مِنْ غُمْرِي  
يَا حُرَّ مَنْ يَعْتَذِرُ مَنْ أَنْ يَلْمَ بِهِ  
رَيْبُ الزَّمَانِ فَبِنِي غَيْرِ مَعْتَذِرِ  
يَا حُرَّ أَمْسَى سَوَادُ الرَّاسِ خَالِطُهُ  
شَيْبُ الْقَذَالِ اخْتِلَاطُ الصُّفْرِ بِالْكُحْرِ  
يَا حُرَّ أَمْسَتْ تَلَيَّاتُ الصُّبَا نَهَبَتْ  
فَلَسْتُ مِنْهَا عَلَى عَيْنٍ وَلَا أَرَى

(١) الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ٢، ص ١١٠. وانظر عهد النعم فليبي، شرح ديوان عنتره بن شداد، ص ١٢٠.

كان الشيبانُ لحاجاتٍ وكنْ له  
 لقد فرغتُ إلى حاجاتي الآخر  
 راميتُ شَيْبِي، كلانا قائمٌ ججاً  
 ستين، ثم ارتمينا أقربَ الفقر  
 راميتُ منذ راحَ الشيبُ فاليَتي  
 ومثله قبله في سالفِ العُمر  
 قالتُ سُلَيْمى ببطن القاعِ من سَرَج:  
 لا خيرَ في العيش بعدَ الشيبِ والكِبَر  
 واستهزأتُ تَربُّها مني فقلتُ لها:  
 ماذا تعيبان مني يا ابنتي غُصَر  
 لولا الحياءُ ولولا الدينُ عبثكما  
 ببعض ما فيكما إذ عبثما عَوْرِي  
 قد قلتما لي قولاً لا أبا لكما  
 فيه حديثٌ على ما كان من قِصَرِ  
 ما انتما والذي خالَتْ حلومكما  
 إلّا كحيرانِ إذ يسري بلا قمر  
 إنْ يَنْقُضِ السهرُ مني مرةً ليلِي  
 فالسهرُ أروءُ بالاقوامِ نو غير  
 لقد قضيتُ فلا تستهزئا سَفْها  
 مما تقفأته من لَذَّةٍ وطَري<sup>(١)</sup>

يتجسّد البعد الإنسانيُّ في المشهد المؤلم الذي رسمه الشاعر لنفسه، فهو  
 يستحضر النموذج الأنثويَّ ليخاطبه، وهو نموذج المرأة التي يناديها ويكرّر أسلوب  
 النداء في أربعة أبيات متتالية، وهي كلّ مرّة كان يتحدّث عن شيءٍ جديدٍ يشكّل

(١) تميم بن أبيّ بن مقبل، الميوان، تحقيق: هزّة حسن، دار الشرق العربي: حلب ١٩٩٥، ص ٦٩ وما بعدها .

الهاجس الذي يمتلئ في قرارة نفسه، فيقدّم نفسه على أنه شيخٌ عجوزٌ ضعيف البصر، هزيل الجسم، وهو في ذلك يتحدث عن حقيقةٍ مريرة، لا يمكن له أن يتجاهلها. ويتحدث عن الألوان الأبيض والأسود كنايةً عن زمن الشَّيب وزمن الشَّبَاب، وهذا يعني إحساس الإنسان بالزمن الذي يقود إلى التغيير .

وإذا كان الشاعر يقدم نفسه على أنه شيخٌ هرم، فإنه لا يملك إلا أن يسترجع اللحظات المشرقة التي عاشها زمن الشباب، واستعادة اللحظات المشرقة ما هي إلا عاملٌ يسمي الشاعر من خلاله إلى إقامة التوازن النفسي، وهذا أمرٌ يشي بأن الشاعر يقدم لنا مشهداً حيويّاً، يتأسس على حضور أبعادٍ وعناصر متعدّدة، أبعادٍ إنسانيةٍ تتمثل في شخص الشاعر، والنساء العاذلات، والبعد الزمانيّ المتمثل بالحاضر والماضي، والبعد المكانيّ المتمثل بقوله: «قالت سليمة بيطن القاع من سَرَج»، فهذا المشهد يشكل أبعاداً مختلفة، استطاع الشاعر من خلالها أن يعبر عن إحساسه بالزمن، ونلاحظ أن الشاعر هنا لا يقسو على المرأة، وإنما يصفها بالحرّة، ويناديها مرخّمةً في الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة، ويربط ذلك بصفة شخصيةٍ فيه، هي (الحياء)، ويتعاليم دينه، فيمتنع عن أن يذكر ما فيهما من عيوب. إنَّ مثل هذا المشهد الذي يستحضر الشاعر فيه صورة العاذلة مشهدٌ يريد من خلاله أن يبتعد عن الأسلوب التقريريّ والمباشر من أجل أن يتحدث عن حسٍّ إنساني، وهو حسٌّ لا يفارق أيَّ إنسان، إنه الإحساس العميق بتحوّلات الزمن، ولذلك تتحوّل العاذلة هنا إلى أداةٍ فنية، استطاع الشاعر أن ينقل من خلالها إحساسه العميق بالتغيير، ولذلك فهو يرسم لنفسه صوراً من المعاناة، لكنه مع ذلك يعود إلى الماضي لكي يسترجع اللحظات التي ولّت ولن تعود .

## العواذل عند زهير بن أبي سلمى:

ويقول زهير بن أبي سلمى في مدح حصن بن حنيفة :  
وابيض قياض ينداء غمامة  
على معتفيه ما تغب فواضله  
بكرت عليه غدوة فرائقه  
قعودا لديه بالصريم عواذله  
يفئنه طورا وطورا يلفئه  
واعيا فما يدري أن مآثله  
فأقصرن منه عن كريم مرثا  
عزوم على الأمر الذي هو فاعله  
أخي ثقة لا تهلك الخمر ماله  
ولكنه قد يهلك المال نائله  
تراه إذا ما جئته متهلأ  
كانك تعطيه الذي أنت سائله<sup>(١)</sup>

لا يمكن هنا الفصل بين الحديث عن العاذلة والحديث عن الممدوح، فالشاعر هنا لا يتحدث عن عاذلة واحدة، وإنما يتحدث عنهم بصيغة الجمع، وهذا يعني أنه قدم الممدوح تقديماً مثالياً، هو صفه بالنقاء والبياض والكرم، حتى إنه شبهه بيده بالغمامة، وهو هنا يمزج بين الخير المتمثل بالغمامة والخير المتمثل ببذل يَدَي الممدوح حصن بن حنيفة، ولكن الشاعر حتى يؤكد المبالغة في وصف كرم الممدوح، فإنه استحضر شخصية العواذل، وحدد الشاهد بإطارين آخرين هما: الإطار الزماني والإطار المكاني، إذ قال: بكرت عليه غدوة، وقال (الصريم) وهو

(١) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ط١، ص٢٤٠، نسخة أبي العباس ثعلب، قدم له ووضع حواشيه وفهارسه، حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٧، ص ١٢٢ - ١٢٣ .. والنظر: الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ١، مصدر سابق، ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .



هنا بمعنى الصُّبح، وجعل الشاعر الممدوح محاطاً بالعواذل يحاول أن يبعده عن الإفراط في الكرم، ويصور الشاعر في مشهدية حركية الأساليب التي تلجأ إليها العواذل في هذا، فهن تارة يلجأن إلى اللين وتارة أخرى يلجأن إلى اللوم، لكن الممدوح لم يستجب لهن فتركه كما جثته كريماً. أي أنه لم يستمع إليهن. ويأخذ الشاعر بمدح الممدوح ويصفه بأبلغ الأوصاف وأصدقها .

إن هذا المشهد مؤطر بإطار إنساني هو: العواذل والممدوح، وإطار زمني هو الغدوة و الصُّريم، وإطار مكاني هو مقر الممدوح نفسه، ولكن هذه العناصر تجتمع معاً لتصوير حالة الممدوح وإفراطه في كرمه. والكرم من أهم الموضوعات التي ينشأ عنها العذل، فالعاذلة تشتد في عذله استطراداً مع كثرة البذل من المَعْدِل، مما يستدعي من الشاعر أو حتى من الكريم العادي أن يرفع من سقف دفاعه عن نفسه أمام العواذل، بمبررات ذاتية وأخلاقية ومجتمعية، وقبل كل هذا برويته الجاهلية للموت والحياة .

#### العاذل عند حاتم الطائي،

ويأتي حاتم الطائي في مقدمة الشعراء الجاهليين الذين عانوا من ظاهرة العذل لفراط سخائه وإيثاره وكرمه، إذ كان ذلك الكرم والسَّخاء مفرطاً لدرجة كبيرة استدعت تمرُّضه لعذل العاذلين ولوم اللاتمين بصورة مستمرة، حتى أنه كان يعاني في بادئ الأمر من بخل زوجته وشدة عذله ولومها له، ويصف لومها هنا بأنه صادر عن لسان مبرد، ويخاطبها بصيغة الأمر والنهي، فيكرر (ذريني، لا تجعلني، فكفّي)، وإن عاد في آخر القصيدة إلى طلب المون والمساندة منها لما هو ماضٍ فيه، حين قال :

وعاذلة هبت بليل تلومني

وقد غاب عيوق الثريا فعزدا

تلوم على إعطائي المال ضلة  
 إذا ضنّ بالمال البخيل وصردا  
 تقول: الا امسك عليك، فإنني  
 أرى المال عند المسكين معبدا  
 نريني وحالي، إن مالك وفرد،  
 وكل أمرى جار على ما تعودا  
 اعانل لا أوك إلا خليفتي  
 فلا تجعلني، فوقى لسانك مبزدا  
 نريني يكن مالي لعرضي جنة  
 بقي المال عرضي، قبل أن يتبدا  
 اريني جوادا مات هزلاً لعلي  
 أرى ما ترين، أو بخيلاً مخلدا  
 وإلا فكفى بعض لومك وإجعلي  
 إلى راي من تلحين رايك مُسندا  
 يقولون لي: اهلك مالك فاقتصد  
 وما كنت لولا ما تقولون سيّدا<sup>(١)</sup>

وقد رأينا في هذا المشهد كيف ارتبط صوت العاذلة بزمان الليل وهو العدو  
 الباطني للشاعر، وبه السكون الذي يقابل سكون الموت، وبه محاسبة (الأنثى)  
 الداخلية، والخوف من كثرة الإنفاق، ورأينا كذلك (الأنثى) البطولية في أمر الشاعر  
 لمآلاته، بصيغ عدة أن تكف عن عدله، مبرراً ذلك بلذة الإنفاق الذي يكسبه حسن  
 الثناء، والشاعر في ذلك يسوق العديد من التبريرات لتصرفاته في الكرم والجود.  
 ويشارك العاذلة والشاعر في هذا المشهد سادات العشيرة لإقتاعهم ضمن تبريراته،  
 بأن سخاءه وكرمه المفرط ما هو أيضاً إلا في سبيل مجد قبيلته وساداتها وحفظ  
 أعراضها .

(١) حنا نصر الحتي، ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٧٧ - ٧٩ .

## العذر على الإسراف في الشرب:

وكان شرب الخمر والإدمان عليه، قيمةً مهمّةً من قيم الفخر والكرم لدى العرب قبل الإسلام، وقد ارتقت عادة شرب الخمر عندهم بعامّة، وعند الشاعر الجاهلي بخاصّة، إلى ما يشبه الشعيرة المقدّسة، بما يصاحبها من عزف القيان والتواصل مع النساء، وما يعقد لها من مجالس شرب وغناء ومشاركة النّدَامى، حتى أنها أخذت حيّزها وثيماتها التي تكاد تكون ثابتةً ومتكرّرةً في الشعر الجاهلي. ولكن الإسراف في الشرب وما يلازمه من طقوسٍ كان مبرّراً استغله العُدُلُ واللائمون، فدافع الشعراء عن تصرّفاتهم ومسالكتهم، وساقوا الكثير من المبررات التي تكاد تكون مقبولةً في قوالب وسياقاتٍ محدّدةٍ ومعيّنة، يتصل أغلبها باستباق المنية والفناء والعدميّة بالمبادرة إلى تبديد مالههم وثرواتهم من خلال التمتع بها، قبل أن يرحلوا عن هذه الدنيا وتؤول إلى غيرهم .

نشأ عن هذا الوضع نوعٌ جديدٌ من العذر هو العذر على الإسراف في الشرب، وهو عدلٌ تغطّى في أحيانٍ كثيرةٍ اللوم المعتاد إلى درجة اللحي، وقابله دفاعٌ من الشعراء بقصد إظهار تهاوته من خلال تسليط الضوء على أنّ هذا الشرب المؤدي إلى السكر بطبيعة الحال هو شيءٌ مؤقتٌ، إذ لا بدّ من الصّحو في النهاية، وتسليط فكرة الردّ على العاذلة/ اللائمة/ اللاحية من خلال التركيز على صفاتٍ سلبيةٍ فيها، من أهمّها قلّة الحكمة، فضلاً عن السّفه والبخل والجهل وانعدام النّراية وسوء التوقيت والتذكير بالموت، واتهام العاذلة بالقصد إلى تقوية فرصة من أهمّ فرص الحياة، ومتعة من أهمّ متعتها . يقول عبيد بن الأبرص :

هبت تلومُ وليسَ ساعةَ اللاحي

هَلْ انتظرتِ بهذا اللومِ إصباحي

قاتلها الله تلحاني وقد علمتُ

أنّي لنفسِي إفسادي وإصلاحِي

كان الشباب يلهيّنا ويعجبنا  
 فما وهبنا ولا بغنا بارياح  
 إن اشرب الخمر أو أربّا لها ثمنا  
 فلا محالة يوماً انني صاحي  
 ولا محالة من قبر بمخنيّة  
 وكفن كسرة الثور وضاح<sup>(١)</sup>  
 عصيان العاذلة:

كان عصيان العواذل سمةً دفاعيّةً عامّةً لدى الشاعر الجاهلي، لأنّ في ذلك  
 تأكيداً على قوّته ومقدرته على الاستمتاع بالحياة التي تنتهي تماماً بالموت، وليس  
 في علم اهل الجاهلية وجود حياةٍ أخرويّةٍ بعد الموت، يقول بشر بن أبي خازم:

ليالي لا اطأوغ من نهاني  
 ويضفو تحت كعبيّ الإزّار  
 فاعصني عانلي واصيب لهوا  
 واوذي في الزيّارة من يغار

ولكنه عصيانٌ سيورث حسرةً وندماً في الشيخوخة، إذ يبدو أن جانباً من  
 اللوم به بعض الحقائق الصحيحة والصادقة، إذ ليس كلّ ناجماً عن الفيرة والحسد،  
 يقول بشر بن أبي خازم:

فيا للناس للرجل المعنّي  
 طوال الدهر إذ طال الحصان<sup>(٢)</sup>

(١) محمد حمود: ديوان عبيد بن الأبرص، مصدر سابق، ص ٣٥. ووردت ثلاثة من هذه الأبيات في ديوان أوس بن  
 حجر. انظر: عمر فاروق الطليح: ديوان أوس بن حجر، دار الأرقم بن أبي الأرقم: بيروت، د.ت، ص ٢١.  
 (٢) بشر بن أبي خازم: النخيل، ط ١، قدم له وشرحه صلاح الدين الهوازي، راجعه: ياسين الأيوبي، بيروت: دار

وهذا مشهد عصيان للماذلة يرسمه السماوأل فيقول:

اعاذلتني الا لا تعذبيني  
فكم من امرٍ عاذلةٍ عصيتُ  
دعيني وارشدي إن كنتُ اغوى  
ولا تغويني زعمتُ كما غويتُ  
اعاذلٌ قد اطلتِ اللومَ حتى  
لو اني مُنَّتهُ لقد انتهيتُ  
وصفراءِ المعاصمِ قد دغَّنتني  
إلى وصلٍ فقلتُ لها ابينتُ  
وذقُ قد جررتُ إلى الندامى  
وذقُ قد شربتُ وقد سقيتُ  
وحتى لو يكونُ فتى اناسٍ  
بكى من عذلي عاذلةٍ بكيتُ  
الا يا بيتُ بالعلياء بيتُ  
ولولا حبُّ اهلك ما اتيتُ  
الا يا بيتُ اهلك اوعبوني  
كاني كلُّ ننبهم جنيتُ  
إذا ما فاتني لحمٌ غريضُ  
ضربتُ نراعَ بكري فاشتَويتُ<sup>(١)</sup>

لقد مثل المعدلُ / المعتبُ / الملوَّمُ هي عناده للماذلين واللائمين صورة الذَّهر  
في وعي الشاعر الجاهلي وفي لواعيه، يقول زهير بن أبي سلمى :

ومكتبة الهلال، ١٩٩٧، ص ٩٦.

(١) ديوان السماوأل بن عليا، ط ١، شرحه وضبطه نصوصه وقدم له: عمر هزروق المطابع، دار الأرقام بن أبي الأرقام،  
بيروت ١٩٩٧، ص ٤٨. وانظر: يوسف هكري فرجاتة ديوان السماوأل في ديوان المروية، ط ١، دار الجيل، بيروت  
١٩٩٢، ص ٢٣ - ٢٤ .

غدت عذلتاي فقلت مهلاً  
 أفي وُجْدٍ بسلمى تعذلاني  
 فقد ابقتُ مُروءُ الدهر مني  
 عروبة العرف تزك الهوان  
 وقد جربتُ مني في أمورٍ  
 يُعاشُ بمثلها لو تعذلاني  
 محافظتي على الجأى وعرضي  
 وبئلي المال للخل المداني  
 وصبري حين جد الأمرُ نفسي  
 إذا ما ارغبت رلة الجبان  
 فليستُ بتارٍ نكرى سليمى  
 وتشبيبي باخت بني القدان  
 طوال الدهر ما ابتلتُ لها في  
 وما ثبت الخوالد من أبان  
 أفيقا بعض لومكم وقولا  
 قعيدكم بما قد تعلمان  
 فإني لا يغول النأي ودي  
 ولا ما جاء من خندق الزمان<sup>(١)</sup>

يتألف المشهد من عناصر عديدة يتصدرها الشاعر نفسه والعدالة، التي يُرجح بأنها زوجته، إذ يناديها بهمة النداء في البيتين الأول والثالث، مما يؤشر إلى أنه ينادي شخصاً قريباً، ويصور الشاعر سأمه من عدلها في البيت الأول مباشرة، فيأمرها قاتلاً (لا تمذليني) ويبلغها في عجز البيت الأول بأنه قد عصى

(١) حنا نصر الحتي، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، مصدر سابق، ص ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٩.

عواذل كثيرات (حكم من أمر عاذلة عصيت)، ويقند عذلهما بأن ترشد إن راته غاويًا حسبما تزعم، لقد جمل الشاعر هنا العذل عنصرًا أساسيًا من عناصر المشهد، فادار الحديث حوله، وفي محاولة لزعجها وإقناعها بالكف عن العذل الذي مل منه وسئم، لاستمراره وطوله، يقول لها (لو اني منته لقد انتهيت) فلا تستمرّي في شيء أراه سفهاً منك وعبثاً .

ويلعب فعل الأمر دوره في هذه القصيدة كهي ملزم للعاذلة بأن تتوقف عن عذل الشاعر، ومثال ذلك (لا تعذليني، دعيني، وارشدني، لا تقوّي) .

وتدعيمًا لمصيانته على العاذلة يُدخل الشاعر عددًا من العناصر والقيم التي يمارسها والتي هي في الوقت نفسه سبب هجوم العاذلة باللوم والعذل عليه، ويعلن في أولها أنه أيضًا يتعرض للإغواء من امرأة جميلة (صفراء المعاصم)، تدعوه بإغرائها وزينتها إلى الوصل لكة بأباها، وكأنه يقول للعاذلة - ولعلها الزوجة كما أشرنا اطمئني ولتقرّ بلابلك، لأنّ عدم تواصله مع امرأة أخرى يهمها كثيرًا - فإنني أرفض غواية الحسان. لكتي أعترف وأفخر بما قدّمته للندامي من خمورٍ مخبوءة ومعتقة في زجّها، فشريتُ معهم وسقيتهم، ويعود لعنصر العاذلة في محاولة أخيرة لقطع دابر لومها وعذلهما وتوضيح شدة ذلك العذل وقوة وطأته على نفسه، فيقول: إنه لو كان هناك شخصٌ قبله (بكى من عذل عاذلة لبكيت)، وأما العنصر المكانيّ فيأتي به الشاعر عندما يذكر (البيت) الذي ب (العلياء) ثم يأتي عنصر محبته (الأهل) ذلك البيت، ويعني محبتيه التي فيه، ولولاها ما أتى لأن من في البيت - يبدو أنهم أهل المحبوبة - قد توعدوا له وكأنه قد جنى كلّ جرائرهم، ولا ينسى الشاعر أن يختم أبياته بأنه يضرب ذراع نافته ويشتويه، إذا ما فاته الشواء، في إشارة للسّخاء والكرم، وتتميمًا لمشهد الشرب والندامي، وكإشارة أخيرة للعاذلة للكف عن عذله.

## المعذل على الهرم:

وقد تكون العاذلة من أقارب الشاعر أو من عائلته، وقد تكون ذات صلة من الدرجة الأولى كالزوجة، فهي الأقرب للشاعر والمتأثرة بتصرفاته، فتعذله على إتلاف المال، ولكن المؤلم للشاعر أن تعاتبه الزوجة وتشكوه، على أمر لا يد له فيه، لأنه تقدم في السن كما يقول عبيد بن الأبرص، إذ إنه سمع زوجته تتبرم من كبره، فتعرض عنه، وتُسمعه فقط القول بعد لينه، وتمم حاجبها استهزاءً، فيعطىها أخيراً حريتها بالفراق والطلاق، وعندما يبدأ الشاعر بقوله «تغيّرت الديار بذى الدفين»، فإنه يعني بذلك تغيّر ظروفه هو الناشئة عن كبره، فاستخدم الظمائن للتعبير عن الماضي الخاص به، ووظف عناصر مكانيةً بعينها لخدمة المشهد، ليقارن بين مكانه الحالي (البيت) ومسلّك ساكنته:

تغيّرت الديارُ بذى الدفين  
فاودية اللوى فرمال لين  
فخرّجني برودة فقا نبال  
يُعفّي أية سلف السنين  
تبصّر صاحبني اتري خمولا  
تساق كأنها عوم السفين  
جعلن الفج من زكك شملا  
ونكبن الطوي عن اليمين  
الا عنبت علي اليوم عرسي  
وقد فبث بليل تشتكيني  
فقال لي: كبرت! فقلت حقاً،  
لقد اخلفت حيناً بعد حين  
تريني أية الأعراض منها  
وقلّلت في المقالة بعد حين



وَمَطَّلْتُ حَاجِبَيْهَا أَنْ رَأَتْنِي  
 كَبُرْتُ وَأَنْ قَدْ ابْيَضَّتْ قُرُونِي  
 فَقُلْتُ لَهَا زُوْنِيكَ بَعْضَ عَتَبِي  
 فَإِنِّي لَا أَرَى أَنْ تَزْدَهِيَنِي  
 وَعَيْشِي بِالَّذِي يُغْنِيكَ حَتَّى  
 إِذَا مَا شِلْتُ أَنْ تَنْتَأَيَّ فَبِيْنِي<sup>(١)</sup>

وهذه امرأة تشكو أبا زوجها وتدعي أنه ظلمها، والمظلوم الحقيقي هنا هو الزوج الذي لم يظلمها هو، ولكن الظلم المزعوم وقع عليها من أبيه، ومع ذلك تصدُّ بوجهها عن الشاعر/ زوجها، تعبيراً عن غضبها، والصدُّ من أشدُّ أنواع العتاب واللوم، وأقصى مظاهره، بل إنه يرقى إلى الخصومة، يقول علباء بن أرقم:

أَلَا تَلَكُمَا عَرَسِي تَصَدُّ بَوَجهَا  
 وَتَزَعُمُ فِي جَارَاتِهَا أَنَّ مِنْ ظَلَمٍ  
 أَبَوْنَا، وَلَمْ أَظْلَمْ بِشَيْءٍ عَمَلْتُهُ  
 سِوَى مَا تَرَيْنَ فِي الْقَذَالِ مِنَ الْقِنَمِ  
 فَيَوْمًا تَوَافَيْنَا بِوَجْهِ مَقْسَمٍ  
 كَانَ ظَلْبِيَّةٌ تَعْطُو إِلَى نَاضِرِ السَّلَمِ  
 وَيَوْمًا تَرِيدُ مَا لَنَا مَعَ مَا لَهَا  
 نَبِيئْتُ كَأَنَّا فِي خُصُومٍ عَرَامَةٍ  
 فَإِنْ لَمْ تُنَلِّهَا لَمْ تُنَلِّنَا وَلَمْ تَنْمِ  
 وَتَسْمَعُ جَارَاتِي الثَّالِي وَالْقَسَمِ<sup>(٢)</sup>

أما زوجة أبي هريرة الطائي فتتمنى الطلاق والفراق إذا لم يكن زوجها قد لقي قابوس، ولكنها تتعمد غداة رحيلها الكشف عن مفاتها من خصرٍ وفخذٍ

(١) شعراء النصرانية؛ مصدر سابق، ص ٦١٧. وانظر: ديوان عبيد بن الأبرص؛ مصدر سابق، ص ١٠٧ - ١٠٣ .

(٢) الأسمعي؛ الأسمعيات، حقق نصوبها وشرحها وترجم لأعلامها؛ عمر الطباع، بيروت؛ دار الأرقم، ص ١٣٧ - ١٣٣ .

وساقٍ وشعرٍ في محاولةٍ منها للإغراء، وتراجعاً عن موقفها يبدو أنها تسرعت في اتخاذها، - ولعلهُ أيضاً - لرغبتها في ترك باب الودِّ مفتوحاً أو موارباً على الأقل:

كَبَيْشَةً عَرِيسِي تَمْنَى الطَّلَاقَا  
وَتَسْأَلُنِي بَعْدَ هَدَمِ فِرَاقَا  
وَقَامَتْ تُرِيكَ غَدَاةَ الرَّحِيلِ  
كَشْحَا لَطِيفَا وَفَخْذَا وَسَاقَا  
وَمَنْسَدَلَا كَمَثَانِي الْحَبَالِ  
تَوْسِغُهُ زَنْبَقَا أَوْ خِلَاقَا  
وَعَذَبُ الْمَذَاقَةِ كَالْأَحْوَانِ  
جَادَ عَلَيْهِ الرِّبِيعُ الْبِرَاقَا<sup>(١)</sup>

المذلل الذاتي:

وهذا التحسُّرُ يملن عن أن الشاعر يمود أخيراً ليعذل نفسه بنفسه، إذ رأى نتائج التماذي في الطلش رأيَ الميان، وقد حفر آثاره على قوَّته وصحَّته في صورة العجز الذي أصابه، وعدم المقدرة على مواصلة التمتع بما كان يتمتع به في مراحل الشباب، فالشاعر هنا يثبت إلى حدٍّ كبير صِغَةَ وجهة نظر العاذلة، كما هي قول بشر بن أبي خازم :

لَقَمْرُكَ مَا طِلَابُكَ أَمْ عَمْرُو  
وَلَا نَكَرَكُهَا إِلَّا وَلَوْ  
الْيَسَ طِلَابٌ مَا قَدَفَاتِ جَهْلًا  
وَنَكَرُ الْمَرْءَ مَا لَا يَسْتَطِيعُ  
أَجْنُكَ مَا تَزَالُ نَجِيَّ هُمْ  
تَبِيتُ اللَّيْلَ أَنْتَ لَهُ ضَجِيجُ<sup>(٢)</sup>

(١) لغزومة الشعرية، مصدر سابق .

(٢) ديوان بشر بن أبي خازم، مصدر سابق، ص ١٤٤ - ١٤٥ .

كانت نظرة الشاعر الجاهليّ إلى الرجل المعدّل نظرة إيجابية، لأنه لم يستحقّ هذا الوصف إلاّ لصفات يراها حميدة من وجهة نظره، أو هي فعلاً كذلك، فهو من جرّائها ملوّمٌ ومعدّلٌ ومُرزّأٌ، أي كثير المعدّل واللائمين، قال عنترة بن شداد :

رَبِّدْ يَدَاهُ بِالْقِدَاحِ إِذَا شِئَا

هَنَّاكَ غَايَاتِ التَّجَارِ مُلُومٌ <sup>(١)</sup>

ويقول كعب بن زهير :

وَقَدْ أَشْهَدُ السَّكَاةَ الرَّوِّيَّةَ لَاهِيَا

أَعْلَى قَبِيلِ الصَّبْحِ مِنْهَا وَأَنْهَلُ

يَنْزَاغْنِيهَا لَيْسَنٌ غَيْرُ فَاحِشٍ

مِيبَانُ غَايَاتِ التَّجَارِ مُعَدِّلٌ <sup>(٢)</sup>

وغالباً لم يكن الشاعر ليأبه بالمعدال واللائمين، ولكن كان الأمر يلتبس عليه أحياناً فلا يعرف أهم أصدقائه يعضونه النصيح، أم أعداء يضمرون له العداوة، يقول عديّ بن زيد العبادي:

بَكَرَ الْعَانِلُونَ فِي وَضَحِ الصُّبِّ

سَحٍ يَقُولُونَ لِي أَمَا تَسْتَفِيقُ؟

وَيَلُومُونَ فِيكَ يَا ابْنَ عَبْدِ اللَّهِ

لَهُ وَالْقَلْبُ عَنْدَكُمْ مَوْثُوقٌ

لَسْتُ أَدْرِي إِذْ أَكْثَرُوا الْعَدْلَ فِيهَا

أَعْبُو يَلُومَنِي أَمْ صَبِيحُ <sup>(٣)</sup>

(١) سعيد مولوي: ديوان عنترة، مصدر سابق، ص ٢١١ .

(٢) كعب بن زهير: النجوان، صنعة الإمام أبي سعيد بن الحسن بن الحسين العسكري، قدم له ووضع حواشيه

وطهارة، حتّا نصر الحتمي، بيروت؛ دار الكتاب العربي، ص ٥٣ .

(٣) الأب لويس شيخو: كتاب شعراء النصرانية في الجاهلية، مكتبة الآداب ومطبعتها؛ القاهرة ١٩٨٢، ص ٤٦٧ .

وقد عدَّ الشاعر عاذله خصماً في معظم الأحوال، وإن اعترف أحياناً بأنه ناصحٌ أمين، يقول امرؤ القيس:

تسلَّت عمالياتُ للرجال عن الضُّبَا

وليس فؤادي عن هواها بمنسلٍ

الا ربَّ خصمٍ فيك السَّوى وَتَنُكَّه

نصيحٍ على تعذَّله غير مؤثِّلٍ<sup>(١)</sup>

وبلا ريب فإنَّ هذا اعترافٌ قد يكون نادراً، فالمعادلة تقول إنَّ كلَّ عاذلٍ هو خصم، ولكنه هنا خصمٌ صادق النُّصح، وبالتالي اعترف الشاعر بأنَّ العاذل/الخصم هو المصيب، والشاعر نفسه غير مصيب.

#### العدل والمرأة عند الصعاليك

لا يسلم شاعرٌ من العدل - وإن كان بصورة مقنَّعة وملطَّفة متأنِّبة - حتى لو كان صعلوكاً فتاكاً أو حتى زعيماً للصعاليك مثل عروة بن الورد، فهي هي عاذلته التي هي هنا زوجته تماضر، تخالف الأسباب الموجبة للوم، فتلوم زوجها على القعود عن الكسب، وتمذله على عدم المغاطرة، وتذكِّره أنَّ الجلوس مع العيال بدلاً من السعي في كسب رزقهم هو أمرٌ قبيح:

قالت تماضرُ إذ رأت مالى خَوَى

وجفا الاقاربُ فالفؤادُ قريحُ

مالي رايتُكَ في النُّديِّ مُنَكَّساً

وصبَّأ، كانكَ في النُّديِّ نطيحُ

خاطرنِ بنفسك كي تُصيبَ غنيمةً

إنَّ القعودَ مع العيالِ قبيحُ

(١) السنوي: ديوان امرؤ القيس، مصدر سابق، ص ١٥١. وانظر أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ١، مصدر سابق، ص ٣٥.

## المائل فيه مهابةً وتَجِسُّةٌ والفقر فيه مَنَّةٌ وقُضُوعٌ<sup>(١)</sup>

ربما تكون تماضر بريئة مما نُسب إليها من تعنيف الشاعر، وربما لم تعذبه /  
تلمه/ تلحه أساسًا، وربما كانت هذه الأبيات على لسانها صوتًا داخليًا للشاعر،  
تخيُّله في محاسبته الذاتية مع نفسه، ليبرِّر خروجه للصلعة والنهب والسلب  
والغزو والغارات، أيًّا كان التصوُّر نراها تتدفع إلى منعه من الخروج خوفًا عليه  
وأشفاقًا من الخطر الذي يواجهه من خلال جملة أعماله في حقل الصلعة، وربما  
امتدَّ لومها له لعذله وتعنيفه على تبديد ما يكسبه تحت هول المخاطرة والإسراف  
فيها، فيتقاسمه مع إخوانه من الصعاليك، اليمس هو القائل:

إنني امرؤٌ عافي إنائي شُرْكَةٌ  
وانتَ امرؤٌ عافي إنائك واحدٌ  
اتهزأ مني أن سمِنتَ وقد ترى  
بجسمي من الحقِّ، والحقُّ جاهدُ  
اقسِّمْ جسمي في جسوم كثيرةٍ  
واحسو قَراحَ الماءِ والماءُ باردٌ<sup>(٢)</sup>

لذلك كلُّه نجد الشاعر وقد رسم هذا المشهد الإنساني في العذل بين  
الهجوم والدفاع والتراجع والإصرار من العاذل و المَعذول على حدٍّ سواء، يقول  
عروة بن الورد:

أَقْلَى عَلَيَّ اللُّومُ يَا ابْنَةَ مَنْخَرٍ  
ونامي، وإن لم تنتهي النوم فاسهري  
نريني ونفسي أمَّ حسانٍ إنني  
بها قبل أن أملك البيع مشمتري

(١) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد الميمسي، تحقيق: محمد تميم، مصدر سابق، ص ٨٨ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٨ - ٦٩ .

احاديثٌ تبقي، والفتى غيرُ خالدٍ،  
 إذا هو امسى هامةً فوقَ ضُجُرٍ  
 تُجاوبُ أحجارَ الكُناسِ، وتشتكي  
 إلى كلِّ معروفٍ رائحةً، ومُنْكَرٍ  
 نريني اطوُفُ في البلاد، لعلني  
 أُخْلِكَ أو اغنيك عن سوءِ مَحْضَرٍ  
 فإنْ فازَ سَهْمُ المنيَّةِ لم أكنْ  
 جَزوعًا، وهل عن ذاك من مُتَأَخِّرٍ  
 وإنْ فازَ سهمي كَلَفُكُم عن مَقَاعِدِ  
 لكمْ خلفَ ابهارِ البيوتِ وَمَنْظَرٍ  
 تقولُ لك الويلَلةُ هل انت تاركُ  
 ضُبُوءًا برَّجلٍ تارةً و بمُفسِرٍ  
 ومُسْتَفْهِتٍ في مالِكِ العامِ انني  
 أراك على اقتدارِ صَرْماءٍ مُنْكَرٍ  
 فجوعٍ لاهلِ الضالحيِّ مَرْلَّةٍ  
 مَخُوفٍ زدها انْ تُصَيِّبَكَ فاحذر<sup>(١)</sup>

أما زوجة تأبط شرًّا فقد رأى أنها أتت إنثًا كبيرًا سرًّا وعلانيةً عندما لامته،  
 وقدرت أنه قصر مع صاحبه فتركه ضائعًا، مع أنه صعلوكٌ شجاعٌ وفي لأصحابه:

ألا تلكما عرسي منيعةً ضُمَّنْتِ  
 من الله إنثًا مُسْتَسِرًّا وعالنا  
 تقولُ تركتِ صاحبًا لك ضائعًا  
 وجئتِ إلينا فارقًا متباطنا<sup>(٢)</sup>

(١) المصدر نفسه، ص ٤١ وما بعدها. وانظر: لويس شيخو، شعراء النصرانية، مصدر سابق، ص ٨٨٣ - ٨٨٤. وانظر  
 أيضًا: جمهرة أشعار العرب، مصدر سابق، ص ١٧٥ .

(٢) ديوان تأبط شرًّا، مصدر سابق، ص ١٠٣ .

ولم تكن المرأة المعدلة أو الملوثة أو المرذاة تتمتع بمثل هذه النظرة التي يُنظر بها إلى الرجل، فقد قَدِمَ الشعر الجاهليُّ المرأةَ الفاضلة بتصورٍ إيجابيٍّ من حيث إنها بمنجاةٍ من اللوم، وحافظةٌ لبيتها، يقول الشنفرى:

فيا جارتني وانستِ غيرَ مليمةٍ  
إذا نُكِزْتِ ولا بذاتِ ثَقُلْتِ  
لقد اغْجَبَتْني لا سَقوطاً قِناعُها  
إذا ما مشَتْ ولا بذاتِ ثَلُفْتِ  
تبيتُ بُعَيْدَ النومِ تهدي غَبوقَها  
لجارتها إذا الهَيْئَةُ قُلْتِ  
تُجِلُّ بمنجاةٍ من النُومِ بيتُها  
إذا ما بيوتُ بالمنمةِ حُلْتِ<sup>(١)</sup>

مشهد عدل القبيلة عند قريظ بن أنيف:

وأخيراً سنعرض لنموذج من اللوم الشديد، والمتأدب هي آن، ومن الواضح أنه قد خرج إلى اللحي إن لم يكن الهجاء، والنموذج يخصُّ الشاعر قُريظَ بن أنيف من بني العنبر من تميم، فقد أغارت جماعةٌ من ذهل بن شيبان على إبله ونهبت ثلاثين منها، فاستجد بقومه لردّها فخذلوه، مما اضطره إلى الاستجداء ببني مازن وهم أيضاً من تميم، فقاموا بنصرته وأغاروا على إبل لذهل بن شيبان، ونهبوا منها مائة بعير ودفعوها إليه، فقال هذه الأبيات:

لو كنْتُ من مازنٍ لم تستبجِ إبلي  
بنو الحفيظة من ذهلِ بن شيبانا  
إذا لِقام بنصري معشرُ حُشْنٍ  
عند الحفيظةِ إنْ نو نَوْلةٍ لانا

(١) الشنفرى: المديون، ص ١، جمع وخرج وتحقيق: محمد ذبيل طريقي، بيروت: دار الفكر العربي، ٢٠٠٣، ص ٣٦-٣٧.

قَوْمٌ إِذَا الشَّرُّ ابْدَى نَاجِئِيهِ لَهُمْ  
 طَارُوا إِلَيْهِ زَافَاتٍ وَوُخْدَانَا  
 لَا يَسْأَلُونَ أَخَاهُمْ حِينَ يَنْدُبُهُمْ  
 فِي النَّفَاتِ عَلَى مَا قَالَ بَرَهَانَا  
 لَكُنْ قَوْمِي وَإِنْ كَانُوا نَوِي حَسَبٍ  
 لَيْسُوا مِنَ الشَّرِّ فِي شَيْءٍ وَإِنْ هَانَا  
 يَجْزُونَ مِنْ ظَلَمِ أَهْلِ الظُّلَمِ مَغْفَرَةً  
 وَمِنْ إِسَاءَةِ أَهْلِ الشُّوءِ إِحْسَانَا  
 كَانَ رَبُّكَ لَمْ يَخْلُقْ لِحُشْنِيَّتِهِ  
 سِوَاهُمْ فِي جَمِيعِ النَّاسِ إِنْسَانَا  
 يَا لَيْتَ لِي بِهِمْ قَوْمًا إِذَا رَكَبُوا  
 شَتَا الْإِغَارَةَ فَرَسَانَا وَرُكْبَانَا<sup>(١)</sup>

يتشكّل المشهد من عناصر عدّة، نبدأها بالعناصر الإنسانية وأولها الشاعر نفسه، حيث كان في وضع الذهول والإحباط من ناحيتين: الأولى نهب ثلاثين من إبله، والإبل كما هو معروف، تشكل للعربي وخاصة في ذلك العصر سبباً من أسباب العزة والجاه، ووسيلة مهمة من وسائل الحياة الكريمة، وناحية الإحباط الأكبر جاءت من المنصر الإنساني الثاني وهم قومه الذين تغلّوا عن نصرته وخذلوه في ردّ إبله من المنصر الإنساني الثالث المتمثل في القوم المغيّرين من بني ذهل بن شيبان، وقد كان اعتداؤهم على الشاعر ونهب إبله سبباً في أن ينعتهم بأقسى أنواع الخسة عندما وصفهم بأنهم (أبناء اللقيطة)، وهو وصف يتصل بمجهوليّة النسب ودونيّته، وهذا طعن في أعز ما يفتخر به الإنسان بعامّة والعربي بخاصة. ولا يستغرق الشاعر في أوصافٍ مقدّعة أخرى للقوم المغيّرين، ذلك أن الإغارات والغزو والنهب والمسلب كانت أموراً طبيعية آنذاك.

(١) عبدالمعتمد أحمد صالح: ديوان الحماسة لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي، برواية الجواليقي، ط ١، دار الجيل، بيروت ٢٠٠٢، ص ٢٩.



ويعرض المشهد لعنصر مهم في هذه الأبيات وإن كانت أهمية سلبية، وهو ذم قومه والمسخط عليهم، لكن بدون قسوة مفرطة، ونلاحظ أن الشاعر وإن كان قد تمنى أن ينتسب إلى قوم آخرين غير قومه، من مثل بني مازن، إلا أنه تعمّد عدم القسوة عليهم كما يبدو من ظاهر النص، ولكنه طعنهم في ثنياه بما هو أشد، حين وصفهم بأنهم (ليسوا من الشر في شيء وإن هانا) و (أنهم يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة) و (من إساءة أهل السوء إحسانا)، وأنهم فاقدون للنخوة خانمون، وإلا كيف يُجرى الظالم بالمغفرة والمسيء بالإحسان؟، ويبلغ وصفهم بهذه الصفات الرذولة أعلى حدود التهكم والسخرية حينما يقول الشاعر (كأن ريك لم يخلق لخشيته سواهم من جميع الناس إنسانا)، ويبدو أن صاحبهم كان متأكدًا أن خذلانهم له كان من باب الجبن والخوف من القتل ولم يكن لأسباب إنسانية بالتأكيد، أو جنوحًا للسلم، ويبلغ الإمعان في الذم «المتأدب» لقومه أوجه حين يتمنى الشاعر أن ينتسب إلى قوم غير قومه، ويقصد بهم بني مازن الذين آزره في محنته ونصروه على المعتدين، حين تقاعس قومه الأذنون عن نصرته وخذلوه .

ويلعب عنصر (بني مازن) دورًا أساسيًا في هذا المشهد، فهم ذوو نخوة وأنفة وأصحاب حمية وشجاعة، لا يسألون مستصرخهم برهانًا على ما نديهم إليه، وهم خشن في اللقاء وينهضون لردع الشر جماعات وأفرادا، يقابلهم عنصر قوم الشاعر الذين لا يبالون بنصرة أخيهما وإنما يخذلونه ويتخلّون عنه .

ويلعب العنصر الحركي دوره في بناء المشهد، فهناك حركة عنيفة تتمثل في الإغارة على إبل الشاعر ونهبها، وحركة في ذهابه إلى قومه للاستجداد بهم، ثم ذهابه إلى بني مازن للاستجداد بهم بعد أن خذله قومه، وأخيرًا حركة الإغارة من بني مازن على قوم ذهل بن شيبان، وحركة الإبل المنهوبة أولاً والإبل المنهوبة آخرًا وهي حركات كلها عنيفة دون شك .

يبقى العنصر النفسي للشاعر وهو بين الخسارة والفرع جُراء نهب إبله،  
وعنصر الأسف والخيبة من موقف قومه، وعنصر اللامبالاة منهم إزاء طلب الشاعر،  
وعناصر الفخر والتخوة والمروءة والخيلاء التي لتتأبى بني مازن عندما استجدهم بهم  
الشاعر، وأخيراً عنصر فرح الشاعر بنصرته من قبل بني مازن، وبراءتهم إبله  
مضاعفة، وامتثانه تجاههم. لقد تضافرت كل هذه العناصر لتبني مشهداً إنسانياً  
يطال الفرد والجماعة في صيغة اللحي أو الهجاء المبطن، إن جاز التعبير .

## ٥ - المرأة الدرّة

ابنة السهمي وأبو ذؤيب الهذلي؛ واستمراراً لإعلاء شأن المرأة ورصد مواطن  
جمالها وحسنها، ولزيدٍ من إضفاء النفاذة عليها وتبييناً لما يبذل من جهودٍ في  
الحصول عليها وإرضائها، يرفعها الشاعر الجاهليُّ إلى رتبة النفاذ، فيصفها  
بأنها (دُرّة) تتلألأ، جاء بها الغواص من لجم البحر، وأخرجها من صدفتها فلها  
وهيجٌ منهجٌ في هدأة الليل والناس نيامٌ قد سكنت أصواتهم، وكان الشاعر يشير  
إلى تألق المرأة ليلاً عندما تلبس زينتها ليعلمها وتكشف مفاتيها ومواطن الجمال فيها  
في هدأة الليل. يقول أبو ذؤيب الهذلي :

كَأَنَّ ابْنَةَ السَّهْمِيِّ دُرَّةً قَامِسٍ  
لَهَا بَعْدَ تَقْطِيعِ النُّبُوجِ وَهَيْجٌ  
يَغْفِي رِقَاجِي يُجِبُّ نَمَاعَهَا  
فَيُبْرِئُهَا لِلْبَيْعِ فَهِيَ فَرِيحٌ  
أَجَارَ إِلَيْهَا لُجَّةٌ بَعْدَ لُجَّةٍ  
أَذَلُّ كَفَرْنُوقِ الضُّحُولِ غَمُوجٌ  
فَجَاءَ بِهَا بَعْدَ الْكَلَالِ كَأَنَّهُ  
مِنْ الْإِثْنِ مِحْرَاسُ أَقْدُ سَجِيحٌ

فَجَاءَ بِهَا مَا شِئْتَ مِنْ لَطِيفَةٍ  
تَدْوِمُ الْبَحَارَ فَوْقَهَا وَتَمُوجُ  
عَشِيَّةً قَامَتْ بِالْإِنْفَاءِ كَأَنَّهَا  
عَقِيلَةٌ تُهْبِطُ تُضْطَفَى وَتَتُوجُ  
وَضُبُّ عَلَيْهَا الطَّيْبُ حَتَّى كَأَنَّهَا  
أَسِيٌّ عَلَى أُمِّ النَّمَاحِ حَجِيجُ  
كَأَنَّ عَلَيْهَا بَاةً لَطِيفَةً  
لَهَا مِنْ جِلَالِ الدَّائِيَتَيْنِ أَرِيحُ<sup>(١)</sup>

يتألف المشهد من عدة عناصر أولها العنصر الإنساني المكوّن من الشاعر/ الحبيب نفسه، ثم ابنة السهمي/ المرأة الحبيبية التي يشبّنها بـ «درة قامس» مباشرة بعد ذكر اسمها، وكأنهما شيء واحد لها صفاء الدرّة ووهيجها ونفاستها، والعنصر الثالث هو القوّاص الذي نال منه الكلال والإرهاق ما نال للحصول عليها، فقد عبر لجةً بعد لجةً في سبيل ذلك، فأضناه التعب الشديد من هذه المهنة، وبذل جهوداً جبارة في سبيل العثور عليها، وقد كلّت هذه الجهود المضنية بالنجاح، وكانت درّةً كريمةً مصقولةً حملتها قوافل الطيب، وماجت فوقها البحار ردحاً من الزمن، بعدما كانت فوقها، ولكن القامس أو القوّاص صار نحيفاً وهزيلاً من شدة الإعياء، فأصبح كالسهم الدقيق، والعنصر الثالث هو التاجر (الرقاحي) الذي راح يعرضها ويبرزها للناس لزيادة ثمن بيعها .

إن جمال المرأة عسير الإخفاء كما هو جمال الدرّة، ساطعٌ وجليٌّ ومكشوف، ومثلما تكون الدرّة معروضةً في كفّ تاجر، الذي هو هنا عنصرٌ إنسانيّ رابع في هذا المشهد، تكون المرأة / ابنة السهمي في حوزة الشاعر ولو معنويّاً، و (الأسّي) الطبيب هو العنصر الإنسانيّ الخامس .

(١) شرح اشعار الهذليين مصدر سابق، ص ١٣٣ وما بعدها. وانظر: ديوان أبي ذؤيب الهذلي مصدر سابق، ص ٤٩ وما بعدها.

وهناك عنصر اللون في هذا المشهد وهو اللون الدُرِّي/اللؤلؤي ممتزجاً باللون الأزرق للبحر وخارجاً منه، وما يمثله هذان اللونان من جمالٍ ونفاسةٍ وهديءٍ وحكمة. وحتى يكون جوُّ هذا المشهد مضمَّنًا بالأطياب، وبما يناسب قدرَ وقِيمة ونفاسة الدُرَّة/ابنة السهمي، يأتي عنصرٌ آخر من عناصر المشهد هو عنصر الطَّيب والأريج، فالطيب هو المرأة والمرأة هي الطيب، لا غنى لها عنه، فحبِبة الشاعر تفوح بالرائحة الطيبة من كلِّ جسمها، وكأنها كريمة قوم انتهت منهم، وهي تتشَّى وتتمايل في مشيتها في فناء البيت، للظهور أمامه، ولأستعراض عناصر الأنوثة والجمال فيها، لاستمالته للزواج بها بدلاً من استرقاقها، مثمناً تقبل المرأة المسيئة من الظهور في فناء بيت ساييها، لتبيِّن له محاسنها وتثبت له انها جديرةٌ بالزواج لا بالاسترقاق. وشبَّه الشاعر كثرة الطيب على جسمها بدءاً برأسها، كأنَّ طبيباً مداوياً قد صبَّ دواءً على أمِّ رأسها ففمره، أو كأن وعاءً مسكٍ صبَّ عليها فاندمج أريجُه بجميع أعضاء جسمها فعبقت وصارت هي العطر ذاته .

ويبقى عنصر المكان الذي يتمثل هنا ببلعةٍ بعد لجةٍ، والبحار والفناء، وعنصر الزمان المتمثل في (بعد الكلال، تدوم، عشية) حيث يمطي العنصران بعداً زمكانياً للمشهد .

ويصور المشهد بالحركة الدائبة والعنيفة ما بين لجج البحر وضوضاء السُّوق وموج البحار، وقيامها بفناء البيت، وصبُّ الطيب على أمِّ رأسها ليكتمل نسيج المشهد .

**مشهد المرأة الدرة والمسيب بن علس:**

وهذا مشهد آخر للدُرَّة /المرأة أو للمرأة الدرة، رسمه المسيب بن علس :

أَصْرَمَتْ حَبْلَ الْوَصْلِ مِنْ قَتَرٍ  
وَهَجَرَتْهَا وَلَجَجَتْ فِي الْهَجَرِ  
وَسَمِعَتْ حَلْفَتَهَا الَّتِي حَلَفَتْ  
إِنْ كَانَ سَمْعُكَ غَيْرَ ذِي وَقَرٍ

نَظَرْتُ إِلَيْكَ بَعِينَ جَانِثَةٍ  
 فِي ظِلِّ بَارِدَةٍ مِنَ السُّدْرِ  
 كُجْمَانَةٍ الْبَحْرِيِّ جَاءَ بِهَا  
 غَوَاضُهَا مِنْ لُجَّةِ الْبَحْرِ  
 ضَلَبَ الْفُؤَادَ رَئِيسَ أَرْبَعَةٍ  
 مُتَخَالِفِي الْأَلْوَانِ وَالنُّجُورِ  
 فَتَنَّاظَعُوا حَتَّى إِذَا اجْتَمَعُوا  
 الْقَوَا إِلَيْهِ مَقَالِيدُ الْأَمْرِ  
 وَغَلَّتْ بِهِمْ سَجْحَاءُ جَارِيَةٍ  
 تَهْوِي بِهِمْ فِي لُجَّةِ الْبَحْرِ  
 وَمَضَى بِهِمْ شَهْرٌ إِلَى شَهْرٍ  
 حَتَّى إِذَا مَا سَاءَ ظَنُّهُمْ  
 الْقَى مَرَاثِيَهُ بِتَهْلُكَةٍ  
 لُبِثْتُ مَرَاثِيَهَا لَمَّا تَجْرِي  
 فَاَنْصَبْتُ اسْقَافُ رَأْسِهِ لِبَدٌ  
 نُزَعْتُ رِبَاعِيَتَاهُ لِلضُّبْرِ  
 اَشْفَى يَفْجُ الرُّؤْيَا مَلَقَمَسٌ  
 ظَمَانٌ مُلْتَهَبٌ مِنَ الْفَقْرِ  
 قَتَلْتُ أَبَاهُ فَقَالَ اتَّبِعْنِي  
 أَوْ اسْتَفِيدْ رَغِيْبَةَ الدَّهْرِ  
 نَحَفَ النَّهَارُ الْمَاءَ غَامِرُهُ  
 وَرَغِيْبَةُ الْغَيْبِ لَا يَدْرِي  
 فَاَصَابَ مُنْيَتَهُ فَجَاءَ بِهَا  
 صَنْفِيَّةٌ كَمُضِيَّةِ الْجَمْرِ

يُعْطَى بِهَا ثَمْنًا وَيَمْنَعُهَا  
وَيَقُولُ صَاحِبُهُ لَا تَشْرِي  
وَأَكْرَى الصُّوَارِي يَسْجُدُونَ لَهَا  
وَيُضْفُفُهَا بِبَيْدِهِ النَّحْرُ  
فَتَلْكَ شَيْبَةُ الْمَالِكِيَّةِ إِذْ  
طَلَعَتْ بِبَهْجَتِهَا مِنَ الْخُبْرِ  
وَكَاَنَّ طَعْمَ الزَّنْجَبِيلِ بِهِ  
إِذْ تُقْتَلُ وَشَلَاةُ الْخُمْرِ

إلى أن يقول (في ممدوحه) :

لَوْ كُنْتُ مِنْ شَيْءٍ سِوَى بَشَرٍ  
كُنْتُ الْمُنَوَّرَ لَيْلَةَ الْبَنَرِ<sup>(١)</sup>

هذا جزء من أحد المشاهد المشهورة في الشعر الجاهلي، وقد تعاضدت عناصر عبيدة لبنائه، يبدأ المشهد بمنصر إنساني عندما يخاطب الشاعر نفسه متسائلاً فيهم إن كان قد صرم حبل الوصل من محبوبته (فتر) التي هي العنصر الإنساني الثاني في المشهد، وهل هو هجرها ولجَّ في الهجر وأسرف، وهل أيضاً سمع «حلفتها التي حلفت» لهجره إن كان سمَّعه سليماً، ولا يخفى أن الهجر المتبادل هنا صار عنصراً هاماً من عناصر المشهد، وقد نظرت إليه عند الفراق، نظرة ظلية جازئة خفيفة الجسم لاستفنائها بالرطب عن شرب الماء، واستظللالها بشجرة سدر باردة .

وهكذا أدخل الشاعر عنصر الحيوان من خلال الظبية ونظرتها، كما أدخل عنصر النبات بل و عنصر الماء عندما جعلها ظلية جازئة.

هذا التمهيد المشهد يسلطنا إلى عناصر أخرى من عناصر المشهد، وأولها جمانة البحري وتضمن عنصر النفاسة والجوهرية (الجمانة)، ثم يستمر من

(١) المسيب بن علم: الدجوان، ط١، جمع وتحقيق ودراسة: عبدالرحمن محمد الوصيفي، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠١٣، ص ٤١ - ٤٥.

خلالها فعل العنصر الإنساني بإضافتها إلى (البحري)، ثم غَوَّاصها بصفته رئيساً لأربعة، ثم يأتي بعنصر اللون، فالدَّرَّة صَدْفِيَّة ومضِيَّة كالجمر، ويأتي بعنصر اللون واختلاف الأصول للملاحين فكانوا (متخالفِي الألوان ومختلفِي الأصول) ثم يصف كفاحهم وصبرهم وكيف أنَّ أحدهم نُزعت رِباعِيَّته، ويبيِّن مدى ظمئه إلى الحصول عليها لشِدَّة فقره ولأنها قتلت أباه، فصمَّم على أن ينال رَغِيْبته وهي رَغِيْبة الدهر أو يلحق بأبيه، وكان الماء يغمره طيلة نصف نهار ورَهِيقه لا يعلم عنه، وقد أفلح في نيل مناه عندما حصل على هذه الدَّرَّة المضيئة كالجمر.

ويستمرُّ العنصر الإنسانيَّ مقروناً بصفة التقديس للدَّرَّة من خلال سجود الملاحين لها، إعزازاً لها وتمظيماً، بينما يضمُّها صاحبها إلى نعره وكأنه يساويها بكلِّ حياته، تقديرًا لقيمتها.

كلُّ هذا المشهد بعناصره المختلفة، بين مشبَّه (فتر) ومشبَّهًا به (الدَّرَّة)، لكي يقول الشاعر إنَّ الدَّرَّة هذه شبيهةٌ بالمالكيَّة، عندما تُطلُّ بطلمتها من خدرها، أمَّا رائحة مُقبَلها فهي كالزنجبيل الممزوج بعصير (سُلافة) الخمر.

ويستمرُّ تسلسل العنصر الإنسانيَّ وما عاضده من عناصر ليخلص إلى القول: إنَّ ممدوحه لو كان من شيءٍ غير العنصر البشريِّ/الإنسانيِّ لكان بذلك القمر المنير في السماء. إنَّ هذا المشهد غنيٌّ بعناصره وحركيته، مما أضفى عليه حيويَّة واضحة، فهناك العنصر المكانيُّ ممثلاً في: نَجَّة البحر وتهلكة (المكان المهلك) والماء والخدر والسَّماء. وهناك العنصر الزمانيُّ ممثلاً في: شهرٌ إلى شهرٍ وليلة البدر ووقت الاجتماع (حتى إذا اجتمعوا) ونَصَفَ النهارُ .

وتماقبت في المشهد أفعالٌ ماضيةٌ تتَّمُّ كُلُّها عن حركيةٍ نشطة: صرمت، هجرت، لججت، سمعت، حلفت، نظرت، جاءها، اجتمعوا، ألقوا، غلت، نَصَفَ، تنازعوا، ساء ظنهم، ثبتت، ومضى، ألقى، انصبَّ، نُزعت، قتلت، وجميعها أفعال ماضية. وهناك أفعالٌ بصيغة المضارع وكأنها تجعل المشهد مستمرًّا من الحالِيَّة إلى المستقبلِيَّة أو كأنه يقول إنَّ حياة الملاحين والبحر هي هكذا حالاً ومستقبلاً، ومن

هذه الأفعال: تهوي، تجري، يمجُّ، أتبمه، يدري، يعطي، يمنح، تشري، يقول، ترى، يسجدون، يضمُّها، استقيد .

وتبقى المرأة (دُرَّة) في كلِّ زمانٍ ومكان، وقد عرض الشعراء الجاهليون (دريتها) فكانت في ملاحه الدُرُّ وصفائه، و (أُشريت مثل ماء الدُرِّ إشراباً)، وهي (دُرَّةٌ شيفت لدى تاجر)، و (كانها دُرَّةٌ زهراء)، و (كانها دُرَّةٌ قامس)، وهي (كُجْمانة البحري) (جاء بها غواصها من لجة البحر)، وهي تشبه (دُرَّةٌ بيضاء)، وثفرتها عندما تبتسم يشبه كأس المدام (المحفوف بالدرر) .

وقد عرض الشعراء الجاهليون لما تتحلَّى به من جواهر، باعتبارها جواهر على جوهرة، فهي وهنٌ، يليسن الذهب المتوقِّد كالشَّهاب على النُّحور، ويلوح على الترائب كلون العاج غير المغضَّن، ويتحلَّين بسموط المرجان والياقوت المفصَّل بالشُّنر والجزع اليماني، ويظاهرن سمطي لؤلؤٍ وزبرجد، وهنَّ كُدُمِيَّةٌ من لؤلؤٍ صُوِّرت في عاج، أو كُدُمِي المرمر المطلي بالذهب أو كُدُمِي العاج في المحاريب<sup>(١)</sup> .

## ٦- المرأة الأسطورية

تراوح التعامل مع المرأة في العصر الجاهلي، بين معاملةٍ غير لائقةٍ إن لم تكن دونيةً، فكانت تمسبى عن طريق الفزو وتتمرَّض لألوانٍ من الهوان والمضايقات، وكانت من جراء ذلك تُسترقُّ وتُزَوَّج بغير إرادتها، هذا عن الحرائر، أما الإماء والقيان، فهنَّ يقمن بالأعمال الدونية ويأروء الرغبات الجسدية للرجال والعمل في الحانات والخدمات المنزلية. غير أنَّ هذا لا ينفي أنَّ كثيراً منهنَّ وصلن درجاتٍ من الأهمية والأسطورة من خلال علاقاتهنَّ بالشعراء أو بملية القوم أو من خلال احتراهنَّ الفناء، وكان لجمالهنَّ ونباهتهنَّ دورٌ أساسيٌّ في كلِّ ذلك. وقد بالغ عددٌ من الشعراء الجاهليين في عشقهنَّ ورفعهنَّ إلى أعلى درجات العشق، ولما كان

(١) انظر: نصرت مبد الرحمن، مرجع سابق، ص ١٠٩ وما بعدها. وانظر درية المرأة في دواوين: الأعشى، النابغة، المسيب بن علس، الأعشى، عنترة بن شداد وغيرهم .



ذلك يصادف وقتاً كان فيه أغلب العرب على الوثنية، يعبدون الأصنام والأوثان ويتخذونها آلهة من دون الله تعالى، أو يتخذونها زلفى كوساطة بينهم وبين الله، وكانت قبيلة هذيل في الجاهلية تعبد (سُواع) وكانت على شكل أنثى، مما جعل شاعراً كأبي ذؤيب الهذلي يرفع معشوقته أم عمرو إلى مصاف الآلهة باعثة المطر، سواء أكان يعني أم عمرو الإنسانة الحقيقية المعشوقة الشابة أبداً، أم يعني سواع/ الآلهة أو سيّدة المطر، يقول في ذلك:

ضَبَا ضَبُوءٌ بَلْ لَجَّ وَفَوَّجُوجُ  
وَزَالَتْ لَهَا بِالْأَنْعَمِينَ خُجُوجُ  
كَمَا زَالَ نَخْلٌ بِالْعِرَاقِ مَحْفُوجُ  
أَمِرُّ لَهُ مِنْ ذِي الْفُرَاتِ خَلِيجُ  
فَإِنَّكَ عُمْرِي أَيْ نَظَرَةٍ عَاشِقِي  
نَظَرْتُ وَقُلْتُسُ بَوْنُنَا وَنَجُوجُ  
إِلَى ظُلْمِنِ كَالنُّوْمِ فِيهَا تَزَايِلُ  
وَهَزَّةُ أَجْمَالٍ لَهُنَّ وَسِيَجُ  
غَمُودٌ عَجَالِي وَانْتَحَنَهُنَّ خَزَزُوجُ  
مُفَقَّةُ الْإِزْمَنْ هَجُوجُ  
سَقَى أُمَّ عُمُرٍ كُلَّ إِخْرِ لَيْلَةٍ  
خَنَانُ سَوْدٍ مَاؤُهُنَّ نَجِيجُ  
إِذَا هُمْ بِالْإِهْلَاحِ هَبَّتْ لَهُ الصَّبَا  
فَأَعْقَبَ نَشْءُ بَعْنَمَا وَخُرُوجُ  
تَرَوْتُ بِمَاءِ الْبَحْرِ ثُمَّ تَنَضَّبْتُ  
عَلَى حَبَشِيَّاتٍ لَهُنَّ نَحِيجُ  
يُضِيءُ سَنَاهُ رَاتِقًا مُتَعَشِّفُ  
أَغْرُ عَمِصْبَاحِ الْيَهُودِ نَلُوجُ

كَمَا نَوَّرَ الْبَصْبَاحُ لِلْعَجَمِ أَمْرَهُمْ  
 بُعِيدَ زَقَادِ الْفَالِغِينَ عَرِيضُ  
 أَوَّلَتْ لَهُ ذَاتَ الْعِشَاءِ كَبَانُهُ  
 مَخَارِيقُ يُدْعَى تَحْتَهُنَّ خَرِيضُ  
 تُكَزِّزُهُ نَجِيئَةٌ وَتَمُدُّهُ  
 مُسْفِسِفَةٌ فَوْقَ الثَّرَابِ مَعُوجُ  
 لَهُ هَيْئَتٌ يَعْلُو الشِّبْرَاجَ وَهَيْئَتٌ  
 مَسِيفٌ بِأَذْنَابِ التَّلَاحِ خَلُوجُ  
 ضَمَادُهُ غَزَقَى رِوَاءَ كَانِهَا  
 قَبِيَانُ شُرُوبٍ رَجَعُوهُنَّ نَشِيِجُ  
 لِكُلِّ مَسِيلٍ مِنْ تِهَامَةٍ بَعْدَمَا  
 تَقَطَّعَ أَقْرَانُ السَّحَابِ عَجِيِجُ  
 كَأَنَّ إِقَالَ الْمَزْنِ بَيْنَ (تُضَارِعِ)  
 وَ (شَامَةِ) بِرَّكَ مِنْ جُذَامٍ لَبِيِجُ  
 فَذَلِكَ سَقِيَا أَمْ عَمْرٍو وَإِنِّي  
 لَمَّا بَذَلْتُ مِنْ سِنِّيهَا لَبِيِجُ<sup>(١)</sup>

لقد تضمنت القصيدة عددًا من المشاهد المتتابعة هي: مشهد سقيا أم عمر،  
 أو مشهد المرأة/ المطر، ومشهد الدرة أو مشهد المرأة/ الدرة، ومشهد الطيب على  
 المرأة ورأسها أو مشهد المرأة/ الطيب، ومشهد الظبية الخلود الفاقدة ولدها أو  
 مشهد المرأة/ الظبية، وأخيرًا رثاء صديقه أو رثاء رجل اسمه (ابن عنبس) أي  
 مشهد الرثاء. وتتألف هذه المشاهد لامرأة واحدة يشي بأهميتها وعلو مقامها، لتبلغ

(١) النظر، شرح أشعار الهذليين، مصدر سابق، ص ١٢٨ وما بعدها. وانظر أيضًا: أنطونيوس بطرس، ديوان أبي ذؤيب  
 الهذلي، مصدر سابق، ص ٤٩ وما بعدها.

مستوى الأسطورة إن لم تكن هي الأسطورة نفسها. وتبدأ القصيدة بمشهد المرأة / صانعة المطر، مع التركيز عليها في الصفات والمشاهد الأخرى، والمشهد الآخر مشهد رثاء ابن عنبس، وهي مشاهد إنسانية / كونية بامتياز .

والذي يلفت الانتباه في هذه القصيدة هو الاستطراد في وصف المرأة والسُّموُّ بمركزها حتى لتكاد تكون رؤية المطر<sup>(١)</sup>، وبالتأمل في بداية القصيدة نرى الشاعر قد بدأها في البيت الأول بعنصر إنساني هو الشاعر نفسه، وربما بطن معه عنصرين آخرين على الأقل تتلوايا على عشق هذه المحبوبة كما سيتبين في ثلثيا المشهد لاحقاً فقال (صبا صبوة بل لجّ وهو لجوج)، ولم يتوان عن الإتيان بالعنصر الإنساني الثاني بل بالعنصر الأسطوري، أو الذي سيجعله الشاعر أسطورياً في ما بعد، وقرن ذلك سريعاً بالعنصر المكاني فقال (وزالت لها بالأنعمين حدوج)، وأتى بعناصر مكانية أخرى تحدد مسيرة المحبوبة الغائبة الحاضرة، مثل (العراق، الضرات، خليج، قدس)، وانتشر العنصر المكاني على مساحات واسعة ليبين الشاعر مدى البعد والرحيل (ودجوج)، وقرن ذلك بعنصر آخر هو عنصر الطبيعة من النبات فقال (كالأثل، ونخل مكّم)، فهل نأخذ المعنى الآخر لـ (مكّم) بمعنى الخفي والمستتر لنقول: إن الشاعر يرى في أمّ عمرو نخلة منعمة مباركة قد عرفها، بينما هي مستترة بشخصها عن الآخرين (مكّمة)، ولكن خيراتها تصلهم، فمعرفتها هنا مقصورة عليه بنفسه ونفسها (تخص)، ولكن خيرها (يعم) الجميع. ثم جاء بعنصر الحيوان (أجمال)، فالحياة بين عنصر نباتي وعنصر حيواني .

أما عنصر الحركة الدائبة فقد جاء ليضفي حيوية على مجمل المشهد بقوله (تزايل، وهزة، عجالي، وانتحتن) وأشرك في المشهد عنصر الصوت (لهن وسيج). لقد تضافرت هذه العناصر معاً لترسم بداية مشهد فيه العناصر الأساسية المطلوبة لأي مشهد متكامل بعناصره من إنسان ومكان وزمان وحيوان ونبات وحركة.

(١) لصورت عبدالرحمن: مرجع سابق، ص ٣٠٠ وما بعدها .

وقد كان أهم أسباب رحيل المحبوبة وأترابها غالباً، هو شحّ في مصادر المياه، وهو السبب الأكثر دوراً لرحيل المحبوبة في الشعر الجاهلي، مما أنشأ الأطلال وجعل المقدمة الطللية على رأس كلّ أو جلّ القصائد الجاهلية، وجعل المشهد الطلليّ مشهداً متواتراً فيها .

بدأ الشاعر المشهد الثاني بالدعاء لهذه المرأة بالمسقى أو الإخيار عن المسقى منها في تفسير آخر<sup>(١)</sup>، ثم وصفها في مشاهد أخرى من القصيدة بأنها المرأة/ الدرة ثم المرأة/ الطبيب ثم المرأة/ الطيبة التاكل، والطيبة التاكل هذه هي العنصر الممهّد لختام المشهد، حيث تتنامى مشاهد المرأة متتابعةً وتختتم بمشهد الرثاء، وذلك من خلال إعراض الخليفة عن الشاعر، فاجتمع عليه بُعدها ورحيلها مع إعراضها عنه، وفقدانه أعزّ أصدقائه، في آنٍ واحد .

ويبدأ مشهد المرأة/ السقيا/ المطر، والمرأة هي «أمّ عمرو» وقد جعل بعض الباحثين من «أمّ عمر» آلهة المطر أو تكاد، عند قبيلة هذيل وجانب من العرب أيام الوثنية، وذلك في تفسير أسطوريّ لبعض مقاصد الشعر الجاهلي، بحيث تكون «أمّ عمرو» (ساقية لا مسقية)، وقد حاول الشاعر إخراجها والارتفاع بها من دائرة إنسانية إلى دائرة إلهة، فهي صنم «سواع» الذي كان على صورة امرأة، ومعنى «سواع» في اللغة يعني ماء الإخصاب، فالاسم في الديانات الوثنية يرتبط بالمسمى. ويمضي الباحث في عقد وجوه الشّبه بين (أمّ عمر) و(سواع)، فكلّ منهما امرأة، وكلّ منهما تُسقط المطر وتُجري السيول، وأمّ عمرو تدلّ على الإخصاب في علاقتها مع رجال ثلاثة أولهم عبدعمر ثم أبو ذؤيب ثم خالد بن محرث، و «سواع» تدلّ على الإخصاب<sup>(٢)</sup>. وإجمالاً يرى الباحث أن أمّ عمرو و «سواع» شيء يكاد يكون بديلاً للآخر، إن لم يكن الشيء نفسه. وقد جاء في لسان العرب أن «قُدّس»

(١) نصرت عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص ٣٠٣ .

(٢) نصرت عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص ٣٠٠ وما بعدها .

تمني: جبل، وهي اسمٌ لجبلٍ عظيمٍ في نجد<sup>(١)</sup>، وعندما ننظر في البيت الثالث من القصيدة، يتأبنا شعورٌ بأن هناك إيماءً فيها لمسةً قدسيةً ما، تتصل بشدة المشق وربما العبادة، وأن هناك حفظاً لبعدٍ ما بين الشاعر ومحبوبته/معشوقته/معبودته، يفرضه مقامها وسموُ مكانتها، وبعدها عنه بشكلٍ أو بآخر، فهل كان البعدُ بعداً جغرافياً يتمثل في وجود جبالٍ عظيمةٍ حاجبةٍ للرؤية، وفي اعتراض صحارى واسعة بين الشاعر ومُنِيِّته، أم أنه بعدٌ تفرضه حالة ما من القداسة؟ يقول أبو ذؤيب:

فَإِنَّكَ عَمْرِي أَيْ نَظْرَةَ عَاشِقِي  
نَظَرْتُ وَ (قُنْس) بَوْنًا وَنَجْوَجُ

وعلى هذا يكون البيت الأول انسجاماً مع هذا التفسير محاولةً لإثبات أسطورة/أو هو عملٌ بموجب أسطورةٍ مفادها أن أم عمرو هي إلهة/ أو سيدة الماء<sup>(٢)</sup> :  
سَقَى أُمُّ عَمْرٍو كُلَّ آخِرِ لَيْلَةٍ  
خَنَانِمْ سَوْدَ مَلْهُمَنْ نَجِيجُ

أي أن ما « تهديه » أم عمرو من سقيا يأتي باستدامة كلِّ آخر ليلة، حيث يصبُّ السحاب الأسود المملوء بالماء مطره وكأنه جرازٌ خضرٌ لشدة سواده، وقد أهرقت السحابة ماها بكثافة. سؤال لا بد من طرحه: هل لوصف السحاب بالجرار الخضر علاقة بأنه (سقى) من امرأةٍ هي (أم عمرو)، سواء كانت أم عمر الإنسانية، أو أم عمرو ربة المطر أو (سواع) صنم هذيل الذي كان على صورة امرأة، ليؤدي كلُّ ذلك إلى عالم أخضر حقيقيٍّ على الأرض، أو عالمٍ أخضر منعكسٍ من عطائها النثرُ على الشاعر وعوالمه النفسية الداخلية؟.

إِذَا هُمْ بِالْإِهْلَاجِ هَبَّتْ لَهُ الصَّبَا  
فَأَعْقَبَ نَشْءَ بَعْمَا وَخُرُوجُ

(١) لسان العرب: مادة، قنس .

(٢) نصرت عبدالرحمن: مرجع سابق، ص ٣٠٣ .

لقد أنسن أبو ذؤيب ماء الحناتم وشخصه، فجعل له «رغبة» و «همة» و «نية» للإقلاع، لكن «إرادة» أخرى وعوامل طارئة هي ربح الصبا، تمرض وتتدخل وتحول دون ذلك، فتشأ بعد هذا الماء أو السحاب، «سحابٌ خرج، أي غيمٌ خرج من غيم، أو غيمٌ بعد غيم، وهو في ذلك يحاول قدر المستطاع إبراز قوة هذا المطر وكثافة عوامله بأنه: سحابٌ خرج منه سحابٌ من سحاب، وبالتالي يودُّ إبراز قوة أمِّ عمرو .

لم يكن سحاب أبي ذؤيب الذي اختاره لمسقيا أمِّ عمرو أو اختارته أمِّ عمرو لمسقيا أبي ذؤيب ورهطه، سحاباً عادياً وكفى، إنما هو سحابٌ تروى في كافة مراحل نشأته وحركته من ماء البحر ثم ارتفع على شكل سحاباتٍ سودٍ حبشياتٍ (إمعاناً في التركيز على اللون وما يعنيه سواد السحاب من غزارة المطر)؛ وكانت هذه السحاب تمرُّ مرّاً سريعاً تصاحبها ريحٌ مصوِّنة وصوت القيان (عنصر الصوت) .

ويستمر الشاعر في بناء المشهد من عناصر كثيرة تتآلف معاً لتصنع مشهداً كونياً حياً، ومنها العنصر الإنسانيُّ أو عنصر الإنسان الأسطوريُّ (أمِّ عمرو) وعنصرٌ إنسانيُّ آخر هم اليهود والعجم والنائمون والقيان وجذام، وعنصر الأدوات (حناتم ومصباح ومخاريق ودلوج - يعني الدلو - وشدة انهماك المطر وكأنه ينصبُّ من الدلاء) وعنصر الزمان (ذات العشاء)، والعنصر المكانيُّ (نجديَّة ويمانية والتلاع ومسيل وتهامة وتضارُع وشامة) والعنصر الحيوانيُّ (ضفادعه، وبرك وهي مجموعة الإبل الهاجعة) .

لقد كان عنصر الطبيعة في هذا المشهد مسيطراً من خلال (الماء والمزن الثقيل والسحاب المترام والمتفق والنشء والخروج والرياح والبحر والبحار والضوء)، وكان عنصر اللون حاضراً بقوة في حناتم (الأخضر) والبحر والبحار الزرقاء والسحاب الأسود والسناء الأبيض الأرض، ولا يتوانى الشاعر عن إشراك عنصر الصوت والتدفق، (ماؤه نجيحٌ، له نجيحٌ، رجعه نجيحٌ، عجيجٌ) .

وأحيا الشاعر هذا المشهد بحركية دائية وديناميكية تتمثل في نَجُّ الماء وتتصَّب السحاب الذي هم بالإقلاع وهبَّت له الصبا ودلوج وعريج وحركة المخاريق وتكرره

وتَمَدُّه فوق البحار معوج، وهيدبَّ يعلو وهيدبَّ مسفَّ وخلوج. فالسحاب إذا هم بالإقلاع هبَّتْ له الصُّبَا، من جهة (نجد) تُرَدُّ هذا السحاب وتمدُّ وتزيد فيه ريحا أخرى قوية بحيث تكس لشئتها ما على سطح الأرض وأذئاب التلاع .

ويدخل المشهد عنصرٌ منبثقٌ من نفس الشاعر، وقد اتخذهُ الشعراء الجاهليون (موتيفة) متكررة عندما قال: (أرقتُ) لذلك السحاب ولم أنم في ذلك المشاء، لأنه بصدد مراقبة مشهد حيويٍّ إلى أعلى الحدود يتحقق من خلال امرأة أسطورية هي أم عمرو في ما يشبه (المعجزة) .

ونلاحظ على شعراء الجاهلية ذكر الجبال غالباً، ويمكن إرجاع ذلك إلى أن معظم سطح الجزيرة العربية صحراء منبسطة قليلة الجبال. والسبب الثاني نفسيٌّ يعود إلى رغبة الشاعر في الارتفاع من الحضيض النفسي الذي يعيشه، ومن المصائب التي تعاقبت عليه، ليتسّم الشواهِق العالية .

لقد بلغ من قوة المشهد أن ضفادعه غرقت مع كونها حيوانات برمائية لا تفرق، وشبه أصوات هذه الضفادع بأصوات القيان المفيئات إذا رجعن في أصواتهن ورَدَدن النَّفْس إلى أجوافهن فيُسمع شيءٌ شبيه بالفواق .

ولا بد من نهاية لهذا المشهد، فالسحاب تقطعت أقرانه أي ما تألف منه بعضه إلى بعض، فتفرَّق، فكلُّ مسيلٍ صوتٍ بالماء، والأودية تمعج بصوت السيل .  
وتقال المزن بين جبلي (تضارُع وشامة) كأنها في ضخامتها إبل الحمر مجتمعة على أرضية واحدة.

كلُّ هذا المشهد بعناصره الكثيرة من إنسانية ومكانية وزمانية وطبيعية وحركية أوصلتنا إلى ختام المشهد ونتيجته وخلاصته :

فذلك سقيا أم عمرو وإنني

بما (بَذَلْتُ) من (سنيها) لبهيح

وبالتأمل في هذا البيت وهو ختام مشهد السقيا/ المرأة، قد تكون كلمة (سُقيا) ملتبسة تجعل هذا المشهد مشهدَ دعاءٍ بالسُقيا لأمِّ عمرو، ولكن اللبس يزول بقوله بما (بَنَلْتُ) وبقوله من (سَيِّبِهَا)، فهو يضيف البذل والسَّيب صراحةً لأمِّ عمرو، وهو بهيجٌ بهذا البذل وبهذا السيب، فالمعنى المباشر للبذل والسَّيب هو العطاء.

والتساؤلات التي تنور هنا كثيرة: هل المشهد كله دعاءٌ بالسُقيا لأمِّ عمرو، أم هو سقيا مبذولةٌ منها؟ إن كان ذلك كذلك فإنَّ تفسيرين: الأول أن الشاعر يرى أمَّ عمرو ساقيةً للغيث لا مسقية، كان قوم الشاعر يعبدون قبل الإسلام صنم «سواع» المرأة، فهو يتهجُّ لما بذل «إلهه» أو «إلهته» من جهدٍ في تأليف هذا المشهد الكوني وما أعطت من المنى/ المطر/ الخير. والثاني أن أمَّ عمرو مسقيةٌ لا ساقية، والمشهد كله دعاءٌ من الشاعر لها بالسُقيا مكافأةً على ما بذلته له من مباحٍ ومسرَّات «سبيها»، فاستحققت لذلك أن يُدعى لها بالسُقيا؟ حيث كان أبو ذؤيب قد عاشرها وتردَّد عليها واختطفها من عبد عمرو، وتردد عليها ردحًا من الزمن قبل أن يستولي على قلبها خالد بن زهير ابن عمه، أو خالد بن محرث في قولٍ آخر، فتتصرف إليه وفقًا للرواية المعروفة<sup>(١)</sup>، وهي بذلك تستحقُّ مكافأةً على ما بدر منها وما أعطت الشاعر من لذائذ الحياة.

فالشاعر لا يغمط خليلته حقها حتى وإن انصرفت إلى غيره، وهو يستذكر بامتنان تلك الفترة التي قضاهَا خليلًا لها فاستحققت أن يُدعى لها بالسقيا:

فذلك سُقيا أمَّ عمرو وإنني  
(بما بنَلْتُ من سَيِّبِهَا لَبْهِيجُ)

ثم أليس في هذا الشطر الملفز الذي دعا باحثًا كبيرًا لأن ينسب صنع المشهد المائي لـ (أمِّ عمرو) باعتبارها (سواع) الصنم/ المرأة، رؤية ماء الإخصاب وصناعة

(١) انظر: شرح الشعراء الذهليين: مصرع سابق، ص ١٢٨ وما بعدها. وانظر أيضًا: نصرت عبدالرحمن: مرجع سابق، ص ٣٠٠ وما بعدها.



السيول، أليس فيه ما يمكن أن نسميه (مكابرة) من الشاعر وتعالى وإظهاراً  
للامبالاة على فقدتها وانصرافها إلى رسوله إليها الشاب خالد ابن زهير أو ابن  
محرث ؟ فهو يكفي بما (بذلت) من سيف وقد كان (سيبها) مبهجاً له، وبصيفة  
أخرى إنه أسبق منهما إلى قطف ثمار الحب والعشق، وإنه مبهج لما بذلت من  
عطائها ولما نال منه، وكفاه ذلك .

إن مشهد المرأة/السقيا أو المرأة/الأسطورة، أفضى إلى مشهد المرأة/الدرّة،  
الذي أفضى بدوره إلى مشهد المرأة/الطيب، وما هو مشهد المرأة/الطبية، فإن كان  
المشهد الأول/السقيا هو لأّم عمرو، فإن ابنة السهمي استأثرت بالمشاهد التالية:  
المرأة/الدرّة، والمرأة الطيب، أمّا مشهد المرأة/الطبية، فالمفترض أنه خاصّ بأّم عمرو  
لنه فقدتها في منافسة غرامية لم تكن هي بميدة عنها، وإنما كانت من منقذتها .

أمّا ابنة السهمي هنا، فهي طبيبة موشحة الجانبين لكنها نحيفة، وهنا يبدأ  
المشهد في اتخاذ منحى الحزن التدريجيّ فيدخل عنصر الموت والرتاء، ليعبر عن  
حالته النفسية الناشئة عن فقدين: الأول فقد الحبيبة والآخر فقد الصديق، ويمهد  
لذلك باصفرار لون وجهها، فهي طبيبة تاكل قد ضاع ولدها في شعبة مليئة بالنحل،  
ومضى على فقدته يومان فأأمه خلوج، نزع منها ولدها واختلج، إمّا بذبح وإمّا بفصال.  
ثم رثاء صديقه (عبدالله) بقوله: إنها حية سائبة في أرض «نخلة» (العنصر المكاني)  
تروى وينقع صداها، هل بدأ الشاعر بعد كل هذا الإطراء للمرأة مخذولاً فوصفها  
بالأفسي؟ أم أن الأفسي سمعت صديقه ابن عنيس وكانت سبباً لفقده؟ إلا أن الشاعر  
يعود في «بيت القصيد» لينبئ عن مواجهه ويوضح خلاصة ما نوت عليه هذه المرأة  
من إعراض عنه وتبديله بخليل آخر، فهذا دأب النساء، والرجال فيهم الصالح وفيهم  
السمج. وهو هنا أيضاً، لا يفض من قيمة خصمه، كباقي الشعراء الجاهليين، بل  
إنه يرفعها، فيصرّح بأنه قد يكون صالحاً وقد لا يكون، ورفّع مكانة الخصم تجعل  
الانتصار عليه ذا قيمة، وتبيّن القدرة الفائقة للمنتصر:

وَقُلْتُ لِعَبْدَاللّهِ إِنَّمْ مُسْتَيْبٍ  
 بِئْخْلَةَ يُسْقَى صَابِيًا وَيَمِيحُ  
 فَإِنْ تُعْرِضِي عَنِّي وَإِنْ تَتَّبِعِي  
 خَلِيلًا وَمِنْهُمْ صَالِحٌ وَسَمِيحُ  
 فَإِنِّي صَبَرْتُ النَّفْسَ بَعْدَ ابْنِ عَنَسٍ  
 وَقَدْ لَجَّ مِنْ مَاءِ الشُّؤُونِ لَجُوجُ

وهذا البيت هو المشهد الخاتم - مشهد الرثاء، فهو يصرّح بأن إعراضها عنه أو استبداله بخليل غيره، لن يكون له تأثير، فكل المصائب تهون بعد فقد صديقه، لأن الرجل عند الشاعر معادلٌ لكل النساء: سُقيا ودرّةً وعطرًا وطيبًا وجمالًا ووصلاً وهجرًا. فما دام ابن عنيس قد قضى ورحل ولجّت دموع العين بكاءً عليه، فلا قيمة لأي شيء آخر، وقد صبر الشاعر ووطّن النفس على قبول كل نازلة قارعة، وهنا يضيف عنصرًا شخصيًا هو عنصر الصبر والجَلَد، وانتظار الفرج بعد الشدّة :

لأَحْسَبَ جَلْدًا أَوْ لِيُخَبَرَ شَامِتُ  
 وَلِلشُّرِّ بَعْدَ الْقَارِعَاتِ فُرُوجُ

يعود الشاعر لمخاطبة الحبيبة المعرضة عنه، المائلة لغيره، وكأنه من طرف آخر لا يني عن ذكرها في كل حين، حتى وإن جمل هذين البيتين بيانًا لارتفاع قدر صديقه الراحل، يقول:

وَنَلَيْكَ أَعْلَى مِنْكَ فَقْدًا زَيْنَتُهُ  
 كَرِيمٌ وَيَظُنِّي بِالْجِرَامِ بَعِيحُ

ولأنه حزينٌ لدرجة الاحتراق على صديقه، فإنه يسارع إلى القول بمخاطبها الحبيبة المعرضة: إنَّ فقدي لابن عنيس رزءٌ ومصيبةٌ أعلى وأشدُّ من فقدك.

وهكذا نرى أن الشاعر قد بدأ قصيدته بمشهد السُّقيا وجعل من عطاء أمِّ عمرو لفرأ حَمَلًا أوجه، هل هي حبيبته الإنسانة، أم هي سيدة أو/ ربة المطر؟ وهل هي ساقية أم مسقية، وهل هي أمِّ عمرو الإنسانة أم «سواع» آلهة المطر وصنم هنيل؟ ولكنها تبقى في كل الأحوال المرأة الأسطورة، فيمضي في تعداد صفاته الحميدة وشجاعته وإقدامه في المواطن التي تستدعي الحذر في الإغاثة والنجدة.

## ٧- المرأة القينة،

معنى القينة وأصول القيان: عرّف ابن منظور القينة بأنها « الأمة المغنية، تكون من التزئين لأنها تزئ، وربما قالوا للمُتَزِّين باللباس من الرجال قينة، وقيل: القينة الأمة مغنية كانت أو غير مغنية. قال الليث: عوامُ الناس يقولون القينة المغنية. قال أبو منصور: إنما قيل للمغنية قينة إذا كان الفناء صناعة لها، وذلك من عمل الإماء دون الحرائر. والقينة الجارية تخدم حسب. والقين: العبد، والجمع قِيَانٌ، واستشهد بقول زهير بن أبي سلمى:

رَدُّ الْقِيَانِ جَمَالُ الْحَيِّ فَاحْتَمَلُوا

إِلَى الظُّهيرةِ أَمْرٌ بَيْنَهُمْ لَبَكُ<sup>(١)</sup>

قال ابن الأعرابي القينة هي الماشطة، والقينة المغنية. وقال الأزهري: يُقال للماشطة مُقَيِّنة لأنها تزئ العرائس والنساء. قال أبو بكر: قولهم فلانة قينة معناه في كلام العرب الصانعة. والقين: الصانع. والقينة: هي الأمة، صانعة كانت أو غير صانعة<sup>(٢)</sup>.

وتكوّنت طبقة القيان من العرب وغير العرب، أما القيان العربيات فمصدرهنَّ السَّببي الذي كان نتيجة للغارات والحروب بين القبائل، حيث يُوزَّعن بين أفراد القبيلة

(١) حنا الحتي: ديوان زهير بن أبي سلمى، مصدر سبق، ص ١٣٧. الأعلام الثنتمري، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج١، مصدر سابق، ص ٢٤٩.

(٢) ابن منظور، لسان العرب مادة قين .

المنتصرة، ويعملن في الأعمال التي كانت الحرائر المربيات يأتنن من الاشتغال بها، ويجري عليهنّ البيع والشراء كسلعة من السلع باعتبارهنّ من الرقيق، أما الرجال المسورون في تلك الحروب، فإن لم يُقادوا أو يَمَنّ المنتصر بإطلاق سراحهم، فإنهم يدخلون في ملاك المنتصرين كأرقاء<sup>(١)</sup>.

وقد كان للجزيرة العربية صلاتٌ بما جاورها من البلدان والحضارات، وكان لذلك أثره في مجالات كثيرة، ومن ذلك شراؤهم القيان من تلك الأمم كالفرس والروم والأحباش وغيرهم من أسواق الرقيق، أو قيام تلك القيان بالقدوم إلى ديار الجزيرة العربية للعمل لدى الموسرين وفي قصور عليّة القوم، أو للعمل في حوانيت الخمرة المنتشرة في حواضر الجزيرة أو المتناثرة على الطرق إلى الشام والمراق وفارس وغيرها. ومن الطبيعي أن يتأثر الشعر الجاهليّ بألفاظ تلك القيان وأوصافهنّ الجسدية والجمالية باعتبارهنّ من أجناس أخرى خارج الجزيرة العربية، فيصف بياض بشرتهنّ وألوان ملابسهنّ وأنواعها ومهارتهنّ في الفناء والمزف بالمربية أحياناً ويلفاتهنّ الأصلية أحياناً أخرى، ويذكر مسميات الخمرة وأوصافها وأوانيتها وأسماء الآلات الموسيقية وأصواتها وأنواعها. وعرفت القينة المغنية بعدة أسماء، منها (كرينة)، كما قال لبّيد بن ربيعة في معلقته:

بصبوح صافية وجنبِ كرينة

بمؤثر، تاتاله إبهاؤها<sup>(٢)</sup>

ومن أسمائها أيضاً (المسعة) قال المقرّب بن أوس بن حمار البارقي يوم شعب جبلة :

فباتوا لنا ضيفاً وبتنا بنعمة

لنا مسمعات بالذُفوف وسامر<sup>(٣)</sup>

(١) الحوفي، الحيلة العربية من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٦٤ وما بعدها.

(٢) الخطيب التبريزي، مصدر سابق، ص ١٩٤ .

(٣) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق،

ومن أسماء المرأة/القينة المغنية (الداجنة)، قال ابن عسلة الشيباني:

يا كعبُ إنَّكَ لو قصرتَ على  
خُسنِ المداحِ وقُلَّةِ الجُرمِ  
وغيْناءٍ مسموعةٍ تعلُّنا  
حتى نؤبَّ تنالُومُ العُجمِ  
لوجَدتَ فينا ما تحوَّلَ مِنْ  
صافي الشرابِ ولذَّةِ الطعمِ<sup>(١)</sup>

وهي (المدجنة) أيضًا برواية ابن الأنباري لمعلقة ليبيد :

بسماع مدجنة وجنب كرينة  
بموثِّر تاتاله إبهائها<sup>(٢)</sup>

وتدلُّ هذه التسمية، على أن هناك تأثيرًا متبادلًا في ما بين الأمم على المستويات الاجتماعية والفنية، فقد أطلق العرب على العود لفظة «الكران»، وعلى ضارية العود لفظ «الكرينة»<sup>(٣)</sup>. واللفظان الأخيران (الداجنة والمدجنة) مشتقان من (الدجن)، فحينما تكون السماء ملبدةً بالغيوم تغني الداجنة أو المدجنة وتمزف استنزلاً للمطر. ومن أسماء القينة المغنية (صدوح) كما قال الأعشى :

وَصَدُوحٌ إِذْ يُهَيِّجُهَا الشَّرُّ  
بُهْ تَرَقَّتْ فِي مَزْهَرٍ مَنْدُوفٍ<sup>(٤)</sup>

ومن أسمائها كذلك (صنّاجة) والصنّاجة هي الضارية على الصنج. وقد ميزها الأعشى عن المغنية في قوله:

- (١) المصدر نفسه .  
(٢) الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجمليات، مصدر سابق، ص ٥٧٨ - ٥٧٩، وروى (يصبوح صلافة) و(بسماع صادحة).  
(٣) لسان العرب، مادة: كرين .  
(٤) الطيباء، ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٤٠ .

## وَمُسَمَّاتَانِ وَمَسْأَلَةٌ تَقْلُبُ بِالْكَفِّ أَوْتَارَهَا <sup>(١)</sup>

لقد كثرت القيان عند العرب، وشاع ذكرهن في الشعر القديم، وأتقن العرف والفناء، وكثيرات منهن تعلمن الموسيقى، ودخلن في الجوقات؛ واشتهر منهن بنت عفر في الحيرة، وخليدة وهريرة هينتا بشر بن عمرو بن مرثد، قدم بهما إلى اليمامة، لما هرب من النعمان بن المنذر<sup>(٢)</sup>. وهريرة هي صاحبة الشاعر الأعشى الذي ذكرها في معلقته وفي بعض أشعاره:

وَدَعِ هَرِيرَةً إِنَّ الرِّكْبَ مَرْتَحِلُ

وَهَلْ تَطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ <sup>(٣)</sup>

كانت أعداد القيان تزداد بشكل ملحوظ في الحواضر كمكة ويثرب والحيرة ويصرى والطائف، وفي بيوت الأمراء وعلية القوم، وأفراحهم ومناسباتهم؛ ذكر الأصفهاني «أن حُجْرًا طرد امرأ القيس، وآلى ألا يقيم معه أنفة من قوله الشعر، وكانت الملوك تأنف من ذلك، فكان يسير في أحياء العرب ومعه أخلاط من شذاذ العرب من طيئ وكلب ويكر بن وائل، فإذا صادف غديرًا أو روضة أو موضع صيد، أقام فتدبج لمن معه في كل يوم، وخرج إلى الصيد فتصيد، ثم عاد فأكل وأكلوا معه، وشرب الخمر وسقامهم، وغنته قيانته. ولا يزال كذلك حتى ينفد ماء ذلك الغدير»<sup>(٤)</sup>. ومثال آخر على توافر أعداد القيان لدى العرب، وما يقمن به من مهام كمراقة المحاربين في معاركهم، أن أبا سفيان لما نصح قريشًا في غزوة بدر أن يرجعوا طالما أن القافلة قد نجت، لكن أبا جهل قال: «والله لا نرجع حتى نرد بدرًا، فتقيم عليه ثلاثًا، فننحر الجزر، ونطعم الطعام، ونسقي الخمر، وتعرف علينا القيان، وتسمع

(١) ديوان الأعشى، المصدر نفسه، ص ١٠٦.

(٢) ناصر الدين الأسد: القيان والفناء في المصدر الجعلي، مرجع سابق، ص ٣٢٤.

(٣) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ١٧٣.

(٤) الأغاني، ج ٩، مرجع سابق، ص ٦١.

بنا العرب ويمسيرنا وجمعنا، فلا يزالون يهابوننا أبداً بعدها، فامضوا»<sup>(١)</sup>. وهكذا كانت القيان ترافق الموسرين في الصيد والحرب ليقيمن بالفناء لهم والترفيه عنهم.

وقد تنامي وجود القيان من أصول عربية، ومن أصول رومية وفارسية وحبشية وربما يهودية، في مدن الجزيرة العربية كافة، حيث أثر تنوع أصول القيان على الفناء وبالتالي ترك أثره على الشعر العربي، وبخاصة أن العربي لم يكن يستسيغ الفناء بغير لفته الفصحى، وصارت «الجزيرة العربية تزدهو بهنّ مدنها وحواضرها، وتلهو بفنائهنّ بواديها ومضاريها؛ وكما كنّ زينة القصور المترفة، كنّ كذلك بهجة الخيام الجافية»<sup>(٢)</sup>. ولم يتأخرن عن خدمة المالك أو السابي أو من يدفع الثمن، « وكما كان القيان يُلهين السيد الشريف، أو التاجر المترف، أو الأعرابي البادي، في مجالسهم الخاصة مع خلصائهم وندمائهم، كنّ كذلك تُضوّي بهنّ تلك الحانات والدور العامة للبقاء، حيث كان طلاب اللهو يجدون المتعة واللذة مع أولئك القيان: مفردات عازفات، أو سافيات مرويّات، أو راقصات مائسات، يعرضن ألواناً من عنوبة اللحن، وفتنة الجسد»<sup>(٣)</sup>.

وكان احتراف القيان للفناء سبيلاً لهنّ لممارسة دور سياسي نوعاً ما، سواء من خلال ترفيههنّ ومخالطتهنّ لعلية القوم وأصحاب النفوذ، أو من خلال احترافهنّ لهذا الفنّ وتوجيهه لما يردنه من خلال اختيار الكلمة الصريحة أو الموحية، فلقد أمر الرسول صلى الله عليه وسلم في يوم فتح مكة بقتل ابن خطل المرتد عن الإسلام والهارب إلى مكة، وقينتين له كانتا تهجوان الرسول في غنائهن، ففرت إحداهما وقتلت الأخرى<sup>(٤)</sup>.

(١) ابن هشام: السيرة النبوية، ج ٢، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهرسها: مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ هادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص ٣٣٠ - ٣٣١ .

(٢) ناصراً الدين الأسد، القيان والفناء في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٦٣ .

(٣) ناصراً الدين الأسد، المرجع نفسه، ص ١٦٣ .

(٤) ابن هشام: السيرة النبوية، ج ٤، مصدر سابق، ص ٥٨ - ٥٩ .

كان الشعر والفناء الشعر والفناء فنًّا واحدًا في حضارات الشعوب القديمة، بينهما قواسم كثيرة، وكان الفناء متفقًا مع وزن الشعر، ويتناسق النغم مع أطوال المقاطع اللفظية. ولم يتفصل الشعر عن الفناء إلا بعد وقتٍ طويل. وكان أسلوب الفناء في العصر الجاهلي يعتمد على ترداد وزنٍ معيَّن يناسب الشطر من بيت الشعر، وقد يعاد حرفيًا في الشطر الثاني أو يدخل عليه بعض التغيير، ولم يعرف العرب قبل الإسلام فنًّا غنائيًّا يقوم على قواعد موضوعة، وكان الفناء مرتجلًا يتسم بالبساطة.

ويقول المؤرخون العرب «إن «الحدا» أول الفناء وأصله، يرجع إلى مضر بن نزار بن معد، وكان حداؤه من بحر الرجز الذي يقال إنه يلائم سير الإبل»<sup>(١)</sup>. وكان العامة يسمون الحدا «الركباني» وهو الفناء الشعبي الأكثر شيوعًا. وكان غناء العرب على أنواعٍ إلى جانب الحدا ومنها: النصب، والسُناد، والنواح أو النوح، وغناء الحرب، وغناء القيان.

ولما كانت القيان على ثقافةٍ موسيقيةٍ جيدةٍ نسبيًّا، ولديهنَّ معرفةً بأصول الفناء وبالشعر العربي، فقد كان غناؤهنَّ أرفع الأنواع فنًّا، فكنَّ في سبيل ضبط بعض الأنغام يغيِّرن بعض الألفاظ في الشعر، أو يُعدن ترتيب الأبيات، ويلفتن نظر الشعراء إلى أخطائهم في شعرهم أحيانًا. وكان للفناء أثرٌ في تسويق قوافي القصائد، فالحاقية والقفلة الموسيقية يقنعان المستمع بانتهاء البيت أو اللحن. ولعل في ذلك ما يفسر لماذا يستدعي تغيير القافية تغييرًا في اللحن. ولأنَّ كثيرًا منهنَّ كنَّ يتقنن غناء الشعر بالفصحى، أمر أهل يثرب إحداهنَّ أن تفني من شعر النابغة الذبياني:

ابن ال مئة رالح أو مغد

عجلان ذا زك وغير مزؤد

(١) هنري جورج هاريس، تاريخ الموسيقى العربية، ترجمه: حسين نصر، راجعه: عبدالعزيز الأهوازي، مكتبة مصر، القاهرة، د. ٢٣ ص.



فأدرك أن بشعره إقواءً فاضطرَّ لتعديله بعد أن هطن لذلك حيث قال: «وردت  
يثرِب وهي شمري بعض العاهة، فصدرت عنها وأنا أشعر الناس»<sup>(١)</sup>.

ومثلما أثر سوق القيان والرقيق القادمين من بلاد الروم وبلاد فارس والحبشة على  
العرب، في حياتهم اليومية وفي منجزهم الإبداعي، كان للعرب تأثيرٌ عليهم وبخاصة  
التأثيرات اللغوية والدينية بعد انتشار الإسلام، ويكفي أن نذكر أن من بين صحابة  
الرسول صلى الله عليه وسلم: بلال الحبشيُّ وسلمان الفارسيُّ وصهيب الرومي .

لقد أقامت الجزيرة العربية الكثير من الصلات والعلاقات مع الأمم المجاورة  
لها والبعيدة عنها، فاثرت وتأثرت وأخذت وأعطت. فكان في الجزيرة العربية  
من الأديان السماوية اليهودية والمسيحية، وكان فيها المجوسية والوثنية أيضًا،  
كما كان فيها جنسياتٌ مختلفة من الرقيق والإماء والقيان، الفارسية والرومية  
والحبشية، وكان لهذا الوجود الدينيِّ والحضاريِّ المتنوع، تأثيرٌ واضحٌ في حياة  
العرب وإبداعاتهم ومجمل حضارتهم، والعكس صحيحٌ وإن كان التأثير المتبادل  
بدرجاتٍ متفاوتة. وسنمرض للأثر الخاصة بالقيان أو المرأة القينة المغنية كما  
وردت في نماذج من الشعر الجاهلي، وللغناء صنعتها الرئيسية بشكلٍ خاص؛ لقد  
كان للموسيقى العربية أيضًا تأثيرٌ في جيران جزيرة العرب، فقد دلَّ «أحد نقوش  
آشوربانيبال (القرن السابع قبل الميلاد)، على إعجابهم بموسيقى العرب، إذ يذكر  
أنَّ الأسرى العرب كانوا يقضون وقتهم في الغناء والموسيقى، وهم يشتغلون لسادتهم  
الآشوريين، مما أطرب الآشوريين بدرجة جعلتهم يسألونهم المزيد»<sup>(٢)</sup>.

وكان أشهر الشعراء الجاهليين الذين احتوى شعرهم على ألفاظٍ غير عربية  
الشاعر الأعشى، بسبب كثرة أسفاره وغشيانه مجالس الشراب واللهو والغناء  
والقيان؛ فكان لذلك أثره الواضح في شعره .

(١) الأغاني للأصفهاني، ج ١١، مرجع سابق، ص ٩ - ١٠ .

(٢) فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، ص ٣ .

## أ- الأثر الفارسي:

لقد كان أثر الفرس واضحاً في الفناء العرب الجاهلي. فكان سادات العرب وتجارهم يزورون بلاد فارس لفرض التجارة. وكان للفرس الكثير من الملاحى حيث بلغت درجة متقدمة من الإعداد المتميز. وكان من الطبيعي أن يتأثر العرب الذين تواجدوا على بلاد فارس بذلك. إن اتصال العرب والفرس تبين أثره في رحلتين: الأولى قام بها عبدالله بن جدعان الذي كان يمتلك في داره الكثير من القيان، والأخرى قام بها النضر بن الحارث الذي كان يتاجر بين الجزيرة العربية وبلاد فارس، «فيشتري كتب الأعاجم ليحدث بها قريشاً، وكان يشتري المغنيات فلا يظفر بأحدٍ يريد الإسلام إلا انطلق به إلى فينته فيقول: أطعميه واسقيه وغنيه.. ويقول: هذا خير مما يدعوك إليه محمدٌ من الصلاة والصيام والقتال بين يديه»<sup>(١)</sup>. وكان لقيان الحيرة ومجالس غنائها أثره في وفود العرب وتجارهم. فقد كانت إحدى المغنيات وهي «بنت عفر» تمتلك أروع حانة يؤمها الوافدون على النعمان، فينعمون بالشراب والسماع<sup>(٢)</sup>. ولقد كان الأثر الفارسي واضحاً في مجالس الفناء واللهو وآلات العزف وملابس القيان وحليهن، يقول الأعشى في وصف أحد هذه المجالس:

لَنَا جَلَسَانُ عَنْهَا وَبَنَفْسُجْ

وَسَيْسَنْبِرٌ وَالْمَرْزُجُوشُ مُنْعَمًا

وَأَسْ وَخَيْرِيٍّ وَمَرْزُؤٌ وَسُوسُنْ

إِذَا كَانَ هِنْرُفْنٌ وَرَحْتُ مُخْشَمًا

وَشَاهِ سَفَرْمٍ وَالْيَاسَمِينُ وَنَرْجِسْ

يَصْبَحُنَا فِي كُلِّ بَجْنٍ تَغِيْمًا

(١) انظر: عبدالله هبّ، الجوهر الثمين في تفسير الكتاب المبين، قدم له، السيد محمد بحر العلوم، مكتبة الأنثين، الكويت ١٩٨٦، مج ٥، ص ١٠١-١٠٢. وانظر أيضاً: القيان والفناء في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٣١. وانظر كذلك: فاروق، تاريخ الموسيقى العربية، ص ٢٩.  
(٢) فاروق، للرجع نفسه، ص ٤٥، ٦٧، ٧٨، ٧٩، ١٣١، ١٩٣.

## وَمُسْتَقُّ سَيْنِينَ وَوَيْنٌ وَبَرِيظٌ

يَجْلُوهُ صَنْجٌ إِذَا مَا تَرَنَّمَا <sup>(١)</sup>

وقد كانت القيان في مكة ويثرب، وهي قصور الفساسة والمناذرة، يرددن هذا الفناء ويترنمن بالشعر وينشدنه، ويتصرفن في بعض كلماته وتصيب بعض حركاته، كما مرَّ بنا عندما ترنمت المفضية بشعر النابغة في يثرب.

### ب- الأثر الرومي؛

كان شعراء العرب، ومنهم حسان بن ثابت، وتجارهم وزعمائهم يفتنون على غسان وبلاد الروم. وكان في الجزيرة العربية رقيقٌ روميٌّ من الميبد والإماء. واقتنى سراة العرب يقتنون عشرات القيان من أصولٍ مختلفة، وكان وجودهنَّ ميسورًا لنزوي الشأن من التجار والزعماء في الجزيرة وغيرها من المدن والحوضر. يقول الأصفهاني: «إن الأعشى كان يزور أساقفة نجران ويمدح العاقب والسيد، وهما ملكا نجران، ويقيم عندهما ما شاء فيسقونه الخمر ويسمعونه الفناء الرومي» <sup>(٢)</sup>. وكانت القيان «في بادئ الأمر يفنن بلغاتهن الإغريقية أو الفارسية لا العربية» <sup>(٣)</sup>. ولكنهنَّ مع الوقت والتدريب اتقنَّ الفناء بالعربية. يقول فارمر «والحق أن المرء لا يستطيع أن يتخيل أن العرب يرضون بالاستماع دقيقة واحدة للشعر العربي من هم أجنبي، قلما يستطيع أن يعطيه هَيْمَه الصوتية التي لا تتفصل عن الفن الشعري» <sup>(٤)</sup>. وكان هناك العديد من المفضيات من أصلٍ عربيٍّ أو عريياتٍ تعليمًا وتهذيبًا، كالفينة التي غنَّت بأشعار النابغة .

(١) فارمر، المرجع نفسه، ص ١٣١. وانظر: كتاب الصبح الخضر في شعر أبي بصير: مصدر سابق، ص ٥٥. وانظر: الطباع، ديوان الأعشى، مصدر سابق، ص ٢١٧ - ٢١٨ .

(٢) ناصر الدين الأسد: القيان والفناء في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٣٣. نقلًا عن الألفاني، ١٢ج، ص ٣١٥، ٩ج، ص ٧٨ - ٧٩ .

(٣) فارمر: تاريخ الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص ٢٢ .

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٢ .

## ج - الأثر الحبشي،

لقد كان للأحباش وجودٌ كبيرٌ في بلاد العرب، وجودٌ يحمل في أعماقه معاني متعددة الوجوه اجتماعياً ونفسياً أثر في ما يحيط به. فالحبشة قريبة من الجزيرة العربية، حيث كان من الثابت أن يحمل القادمون منها معهم ما ورثوه من تركة أدبية، وما حفظوه من موسيقاهم وغنائهم ورقصهم. فقد روي عن السيدة عائشة حديثان يشيران إلى أن الأحباش كانوا يلعبون بـ «الدرق والحراب»، وأن الرسول صلى الله عليه وسلم، شهد معها لعبهم ورقصهم، قالت: «والله لقد رأيت رسول الله، صلى الله عليه وسلم، يقوم على باب حجرتي، والحبشة يلعبون بالحراب، ورسول الله صلى الله عليه وسلم، يسترني بردائه لأنظر إلى لعبهم من بين أذنه وعاتقه، ثم يقوم من أجلي حتى أكون أنا التي أنصرف - رواه أحمد»<sup>(١)</sup>.

وكان «أنجشة» مولى النبي صلى الله عليه وسلم، حسن الصوت حيث كان يحدو للنساء، و «كان بلال عبداً يسوق الإبل وعلى الأرجح كان يتغنّى بالحداء»، وكان الحداء هو الغناء الأول والنغم البسيط، وكان بلال بسليقته الإفريقية ربما وجد من وقته متسعاً لترديد الأصوات المركبة، واستطاع من ثم أن يلقي الأذان في ألحانه المعروفة، ولا يستبعد أن يكون بلال قد سمع الأذان وصاغ منه اللحن الذي أوحته له سليقته الإفريقية<sup>(٢)</sup>. كما أن «فتح الحبش لليمن قد ترك أثراً في لهجات أهلها، ولا سيما بين النصاري منهم، فاستعملوا المصطلحات الدينية التي كان يستعملها الأحباش لعدم وجود ما يقابلها عندهم في لهجاتهم لوثيتهم»<sup>(٣)</sup>، فتسرّب كثيرٌ من تلك الألفاظ للغة العربية وللشعر بالتالي.

(١) مسند الإمام أحمد بن حنبل، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع: الرياض ١٤١٩ هـ / ١٩٩٨ م، ج ٦، ص ١٦٦. وانظر: زاهية قنيرة علاشة أم اللأميين، مطبعة مصر: القاهرة ١٩٤٧، ص ٧٥.

(٢) عباس محمود العقاد: داهي السماء بلال بن رباح مؤذن الرسول، ط٣، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة ٢٠٠٩، ص ١٣١.

(٣) جواد علي، الفصل في تاريخ العرب، ج ٣، مرجع سابق، ص ٥٣٨.

#### د - الأثر اليهودي والمسيحي :

لقد كانت الديانتان اليهودية والمسيحية موجودتين، ولهما أتباع في بعض أنحاء الجزيرة العربية. وأماكن عبادة يؤمنونها ولهم شعائره الدينية الخاصة. وكان من الطبيعي أن يلعب الغناء والترتيل دوراً مهماً في أداء تلك الشعائر الدينية، وما يرافقها من رقص أثناء ترتيل كتبهم. وقد عرف العرب هذا الضرب من الغناء الديني، يقول الحارث بن عباد في وصفه لرسم دار ليلي:

رُغَزَعْنُهُ الضُّبَا فسانِرَجْ سهلاً

ثم هاجت له النُبُورُ نحيلاً

فكان اليهود في يوم عيد

ضرب بث فيه رُغَزَا وطبولا<sup>(١)</sup>

وكان اليهود في بعض المناطق بالجزيرة العربية وما حولها، ينفخون في أبواق خاصة للإعلان عن دخول السبت لحث جميع اليهود على إنجاز ما بأيديهم من أعمال، أو توديعه بعد طول الظلام، وظهور النجوم في السماء، حيث تفني الأم مرحبةً باستقبال أسبوع جديد، وتشكر الرب وتحمده على أفضاله ونعمه التي يسبغها عليهم. كما كانوا «يدعون إلى الصلاة بالنفخ في (الشبور) ..... واستعمل يهود يثرب (القرن) في معابدهم، لإعلان صلواتهم وأعيادهم وإعلان احتفالاتهم والحوادث المهمة التي قد تقع لهم. وقد كانوا يستعملون آلتين، يقال لإحدهما (الشوهار) ومعناها القرن، ويقال للآخرى القرن، وتصنع من القرون كذلك. ولذلك اختلط الأمر بينهما. والظاهر أنهما كانتا تختلفان في نوع قرون الحيوانات التي تتخذان منها»<sup>(٢)</sup>.

(١) لويس شيخو: شعراء النصرانية، مصدر سابق، ص ٣٧٩.

(٢) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٦، مرجع سابق، ص ٥٦١ .

وعن ابن إسحاق، عن عبدالله بن أبي بكر أنه حَدَّثَ أن بني النضير حينما أجلاهم الرسول صلى الله عليه وسلم إلى خيبر «استقلوا بالنساء والأبناء والأموال، معهم الدفوف والمزامير، والقيان يمزغن خلفهم: وإنَّ فيهم لأُم عمرو صاحبة عروة بن الورد العبسي، التي ابتاعوا منه، وكانت إحدى نساء بني غفار، بزهاءٍ وفخرٍ ما رئي مثله من حيٍّ من الناس في زمانهم»<sup>(١)</sup>.

ويفضل الموسيقى العربية استطاعت الكتيمة الشرقية وكائنات الروم التي استخدمت اللغة العربية إلى جانب اللغة السريانية الأساسية في أغانيها الدينية، أن تتغلغل في نفوس الناس أكثر من الكتيمة الغربية، التي أدركت بأن عليها استخدام اللغة العربية لتستطيع أن تحقق غرضها الديني الذي تعمل من أجله، وهكذا بدأ تعريب الفناء الديني الغربي، وكان نتيجة ذلك إثراء الفناء العربي عمومًا.

وقد ارتبط ذكر القيان بمجالس اللهو والطرب والشراب، وأوردنا جانبًا من ذلك في الفصل الأول من هذه الدراسة، في مشهد الشراب.

وقد كان من بين القيان كثراتٌ ممن اتخذ الشمراء الجاهليون من أسمائهن رمزًا يعبرون من خلاله إلى الغرض الرئيسي من إنشائهم لقصائدهم كغيرهن من النساء، وغالبًا ما كانت أسماؤهن التي وردت في مقدمات القصائد الجاهلية أو في أثنائها أسماء حقيقية، على العكس من الحرائر اللواتي كان الشاعر يتحفّظ من ذكر اسمها الصريح، ويستعيز عنه بذكر الكُنى أو الرموز. فالشاعر كان بين إعلان اسم حبيبته أو عشيقته الحقيقية، أو الرمز لها باسم يختاره، فالإعلان عن اسم الحبيبة له مخاطره كثير من الأحوال بمكس الكُنى والرموز، ويستشئ من ذلك، الأسماء التي وردت في القصائد التي منشؤها الحب الحقيقي الذي انعقد بين الشاعر والمرأة التي أحبها وصرّح بحبها في قصائده، وعلى رأس هاتيك

(١) ابن هشام، السيرة النبوية، ج ٣، مصدر سابق، ص ٢١٣.

النساء عبلة ابنة عمّ عنترة، فقد دار اسمها في معلقته وسائر ديوانه على حبه لعبلة باسمها الصريح، واستعراضه لبطولاته وصفاته الحميدة أمامها حتى تتمسك بحبه، فهو الرجل الجدير بحبها دون الرجال جميعاً.

وعلى وجه الإجمال كان تأثير القيان في الشعر الجاهلي «في أربعة مسالك: الأول: يتصل بإنماء الشعر وإغزاره، والثاني متصل بموسيقى الشعر من بحر وقافية، والثالث بألفاظ الشعر ولفته، والرابع برواية الشعر وحفظه<sup>(١)</sup>.

وسنأخذ مثلاً على نوعية الشعر الذي كان ينظمه شعراء الجاهلية في الشرب الذي تصاحبه القيان المفضيات، المازفات على الدخوف، والمتباريات في التزين من خلال المطور ومموط المرجان المفضل بالدر، والثياب الفارسية الطويلة المسبلة والرافلة، والشاعر إزاء ذلك كله يخاطب الساقيتين أو الساقيتين، أن يصبأ له الخمرة عللاً، أي مرة بعد أخرى، فذلك من بعض مهام القيان، كما هو الحال من عزفهن على الدخوف، وجعل الحياة أنيسة والعيش رغداً رخياً؛ وهنّ إلى ذلك قيان منعمات يتبارين في أوجه النعيم والرفاهية ورغد العيش، فيصبئن المسك الذكي على جدائلهن، ويلبسن أغلى الثياب وأرقها، ويتحلين بأنفس الجواهر من عقود المرجان المفضل بالدر.

### مشهد القيان عند عمرو بن الإطنابة،

إن أبيات عمرو بن الإطنابة، فضلاً عن كونها كما يبدو من نصّها منظومة لوصف مشهد بعينه، فإنها ترسم صورةً مشهديةً لمجلس شرب وغناء، تتكوّن عناصره الإنسانية من الشاعر نفسه بطبيعة الحال، ثمّ صاحبيه اللذين يطلب من العنصر الإنساني الثاني (الساقيان) أن يصبأ لنفسه ولصاحبيه الخمرة عللاً، ثمّ يأتي عنصر القيان المهمّ لمثل هذه الجلسات، بدخوفهنّ وغنائهنّ، لكي يسمعن

(١) ناصر الدين الأسد: القيان والغناء في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٧٩.

الشاعر وصحبه و (فتياننا) وهم العنصر الإنساني الرابع؛ وتبقى لوازم الزينة والتطبيب والملابس التي ترتديها القيان عنصرًا مهمًا في تطبيب المشهد وجعله متأنقًا براقًا بالجواهر والملابس، ومضمّنًا بالمسك والعطور؛ كما أن الخمرة عنصرٌ أساسيٌّ من عناصر المشهد، فهي تُشرب في هذا المجلس مرّة بعد أخرى، ويؤكد الشاعر على ذلك بقوله (عللاني وعللا صاحبيًا)، ويأتي بعنصر زمني (اصطبحت) وعنصر عددي (ثلاثًا) وعنصر الآلات الموسيقية (الدقوف)، وعنصر غناء القيان له وللندامي والفتيان، كل ذلك لينعموا بالعيش الرخي. وليبني ابن الإطنابة - عامدًا - مشهدًا خمريًا وغنائيًا حقيقيًا مع الصُحب والقيان :

عَلَّلَانِي وَعَلَّلَا صَاحِبِيَا  
وَاسْقِيَانِي مِنَ الْمُرُوقِ رِيَا  
مَا أَبَالِي إِذَا اصْطَبَحْتُ ثَلَاثَا  
أَرْشِيدَا دَعَوْتَنِي أَمْ غَوِيَا  
إِنْ فِينَا الْقِيَانُ يَعْرِفُنْ بِالْأُ  
فَ لَفَتِيَانِنَا وَعَيْشَا رَحِيَا  
يَتَبَايِزْنَ فِي النُّعِيمِ وَيَضْبُذْ  
مَنْ خَلَالَ الْقُرُونِ مَسْكَا نَكِيَا  
إِنَّمَا هُمُهَا أَنْ يَتَخَلَّنَا  
مَنْ سُمُوطَا وَسُنْبُلَا فَارَسِيَا  
مَنْ سُمُوطِ الْمَرْجَانِ قُضِّلَ بِالْأُزْ  
يَ فَاحْسِنْ بِخَلِيْهِنَّ خُلِيَا

لقد أفضى هذا المشهد اللاهي إلى ما بعده، وهو في ما أرى، بغية الشاعر الحقيقية، لقد أراد من بناء المشهد أن يخلص إلى الفخر بنفسه وبقبيلته (فتى خزرجيًا)، ويموطنه (نجد)، ويبطولته وعدّته الحربية الفعالة السيف (فتى يضرب الكتيبة بالسيف)، وهو سيفٌ بتارٍ يجعل فاعلية السيوف الأخرى (عصيًا)، والشاعر



لا يضرب فرداً وإنما (يضرب الكتيبة) بهذا السيف. إن بناء هذا المشهد السلمي له ما وراءه من الفخر بمشهد آخر هو مشهد الحرب، بل هو مشهد تأسيسيّ انبثى على الفخر بالفارس الضارب للكتيبة، والسيف الذي تكون سيوف الخصوم مقارنةً به (عصياً)، والوطن (نجد) الذي لا يُسرُّون بغيره، حيث لا يجدون متعتهم النفسية إلا فيه، وخاصةً أن عميدهم القائم بينهم هو فارسٌ يُعدُّ أشرف الخرج .

وفتى يضربُ الكتيبة بالسيف

فَ إذا كانت السُّيُوفُ عَصِيًّا

إننا لا نُسرُّ في غير نجدٍ

إنَّ فينا بها فتى خزرجيًا <sup>(١)</sup>

\*\*\*\*

---

(١) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق .

## خاتمة الفصل

وبعد، فهذه حياة المرأة في العصر الجاهلي، كانت واقعةً بين نقيضين، فهي بين علوِّ المكانة حتى صار منها الملكات، والنساء ذوات المقامات الرشيمة والمكانات العالية، وبين تدني القيمة لدرجة الواد بسبب الفقر والغيرة؛ كما كانت عرضةً للسبي في حالات كثيرة، بسبب كثرة الفارات والحروب، وكانت المسيبة تُكره على ممارسة الأعمال التي تأنف الحرّة من القيام بها، وكانت تسترقُّ فُتُباع وتُشتري في سوق الرقيق، ومنهنّ من كان العرب يكرمونها ويغلطونها مع نسائهم أحياناً، وغالباً لم يتجاهل السّابون مكانة المرأة المسيبة في قومها وحسبها ونسبها، وربما يتزوَّجونها فتكون أمّاً لأبنائهم، ولكن أغلبية القبائل، وإن مارست السّبي في غاراتها، إلا أنها لم تمارس جنابة الواد بشكلٍ واسع، بدليل حبّ الشعراء بل والرجال عامة للمرأة وفخارهم بها، وكان بعضهم يفندي البنات المراد وأدهن.

ومقابل ما كانت المرأة تتعرض له من مهانةٍ وعسفٍ وصل حدُّ الواد والسبي، كانت هناك صورٌ أخرى تضع المرأة الجاهلية في مقامٍ كبيرٍ ومكانةٍ عاليةٍ ومقدّرةٍ في قبيلتها وعند أبيها وزوجها، فكانت تزاوّل الكثير من شؤون الحياة مع الرجل في التجارة على سبيل المثال، وكان لأكثر النساء في الجاهلية حق الاختيار في الزواج والطلاق، فقد وُضعت العصمة في يد عدد من النساء الجاهليات، فإن شئن

الاستمرار وإن شئت الفراق؛ وكُنَّ يشاركن في الحروب خلف المقاتلين تحميسًا لهم وإثارةً لنفوسهم، ويسقينهم ويدوين جراحهم .

لكن بالمقابل كانت هناك صورٌ سلبية يتعرَّض لها، ذكرنا منها الوأد والسبي، ونذكر عدم توريثهن كالرجال، ومنعهنَّ من حضور مجالس الشورى التي كانت تعقد أيام الجاهلية، وكان يقع عليهنَّ زواج الشغار والتزويج بالجبر والإكراه أحيانًا، وكذلك كثرة الضرائر حسب إرادة الزوج ومكانته الاجتماعية والمالية، ومع ذلك بقيت المرأة في العصر الجاهلي ذات مكانةٍ عالية، فكان منهنَّ من ملكت رقاب الرجال وأطيعت مثل بلقيس ملكة اليمن والزياء ملكة تدمر، ومنهنَّ كثيرٌ من الشواعر كالخنساء، وليلى بنت مهلهل والدة سيِّد هومة تغلب الشاعر والفارس عمرو بن كلثوم، وكان الجاهليون يحترمون المرأة في الأغلب احترام القوي للضعيف، ويجدون فيها العون على شؤون الحياة، ويمتدُّون بمخاطبتها في أشعارهم حتى أن بعضهم قد استهلَّ قصيدته بها والتفزل فيها في مطالع هذه القصائد، ومنهم فحول الشعراء من أصحاب المعلقات؛ وبعضهم يشركها معه في كرمه، أو يشهد لها على شجاعته؛ كما كانت تشارك في الحرب والسلام بطريقةٍ أو بأخرى. وكانت النساء في الجاهلية تجير وتحمي من تجير، ويسمونها (الوافية)، وكان الرجال يقدمون أرواحهم رخيصةً في الدفاع عن نسائهم وقت الفرو والغارات والحروب .

لقد عرضنا في هذا الفصل المرأة الجاهلية في أربعة مشاهد هي: المشهد الجمالي ومشهد المرأة الطاعنة ومشهد المرأة العاذلة ومشهد المرأة القينة. ففي ما يتصل بالمشهد الجمالي للمرأة تغنى الشعراء الجاهليون بجمالها في صورٍ كثيرة، فبنوا مشاهد جماليةً رائعةً بأوصافها الجسدية المثالية غالبًا، وخاصةً في ثيابها

المشهد الفزليّ ومشهد المرأة الراحلة أو الطاعنة أو القينة في الشعر الجاهلي، بينما لم تحظَ المرأة العاذلة في مشهدها بوصفٍ جماليّ ذي بال.

وقد صوّر الشاعر الجاهلي محبوبته في صورة المرأة المثاليّة أو المرأة (الأيقونة) التي اتصفت بكل الصفات الأنثويّة في وجدان الإنسان العربي وخياله.

وتراوحت عناصر المشهد الجماليّ للمرأة لدى الشعراء الجاهليين، بين وصف العيون والجيد والثغر والأسنان والريق والشعر والصدر والبطن والقَدّ والخصر والساقين والأرداف، واستعار لها الشاعر أجمل صفات الطياء والمها والورود والرياحين والرياض، وزيّنها بأغلى الجواهر، وطيّبها بأفخر أنواع الطيب وأغلاها، ورفع جمالها إلى أعلى المراتب، بل جعل منها في كثير من الأحيان امرأة / أسطورة، ووصفها بأنها ذرّة زهراء، وأسنانها كاللؤلؤ وثغرها كأس مدام حُفّ بالدرر، وتزيّن بعقود اللؤلؤ والزبرجد والياقوت، وشبّها بدمية من مرمرٍ أو رخام.

وكان الفزل هو المدخل الطبيعيّ للتقنيّ بالأوصاف الجمالية للمرأة، لأنه لغة العاطفة التي صوّروا من خلالها أشواقهم وإحساساتهم نحوها وما يلقون منها من وصالٍ أو هجر، وسعادةٍ وشقاء. ولما كانت المرأة هي موضوع الفزل، فإن أول ما لفت نظر الشعراء جمالها الخارجي، أمّا وصف المحاسن الخلقية والنفسية وتصوير عواطف المرأة، فجاءت في مرتبة متأخرة من وصف الأعضاء.

وقد شكّل المشهد الوجدانيّ في النصّ الجاهليّ رؤيةً إنسانيةً بعيدة الأغوار، لا تقف عند حدود الشكل، وإنما تتخطاه وتتجاوز به إلى البنية النفسية للشاعر، وللموصوف في آنٍ واحد، فوصف الشاعر الجاهليّ محبوبته الطاعنة مع أترابها، لأن المرأة كانت لا ترتحل منفردة وإنما ترتحل مع جملة ظمائن، وكان يشبّهنَّ

بالمسفين ويعدائى الدوم والنخيل. ويعبر عن ألم الفراق واليأس من لقاء جديد، لذلك كان يعمى فى إعطاء تفاصيل أوصاف جمالية عليها، ووصف ركبها من الطعائن الأخريات .

أما المشهد العذلى فقد حفل الشعر الجاهلى به، وكانت المرأة هى العاذل على الأغلب، وفى نصوص قليلة، يكون العاذل رجلاً، وفى الوقت الذى يرخم فيه الشاعر العاذلة الأنثى بحذف تاء التأنيث، نجده يثبتها للعاذل الرجل، ولعل الشاعر يرتبط بالعاذلة ارتباطاً قوياً أو أنه يتلقى عذلها أيسر مما يتلقاه من الرجل، لذلك سترى الرجل يخاطب ب (عذالة) ربما من باب التحقير أو التصغير، بينما نرى المرأة تخاطب ترخيماً ونداءً ب (عاذل).

وقد شكّل العذل واللوم ما يمكن أن نسميه صراعاً جدلياً بين الشاعر الجاهلي والمرأة، عاكساً بصورة أخرى الجدل بين الشاعر وصوته المضمر، أو بينه وبين (الأنثى) الأعلى لذاته أو (الأنثى) الأسفل، سواء أكان هذا الجدل متخيلاً أم واقعياً، وفى كل الأحوال، فإن ظاهرة العاذلة تعكس معاناة واقعية للشاعر، ذات أبعاد وجودية تكاد تشفى بما وراءها من ظواهر برغم خفائها وضبابيتها، ولكنها كما يبدو حُفرت فى الذاكرة الجمعية، كما حُفرت فى ذاكرة الشاعر بخلفية من الأسطورة الخفية المتوارثة. وفضلاً عن أن العاذلة لم تتمتع بأية صفات جمالية من قبل الشاعر، فقد تعرضت للزجر والنهي والتهكم بل والعصيان التام من المَعذّل أو المَلُوم؛ لأنه يرى فلسفة تقتضى أن يبادر منيته ويستبقها بإنفاق كل ما تملكه يداها، طلباً لحسن الصيت فى الحياة وخلود الذكر بعد الموت. وكان المَعذّل يتلقى العذل على الإهراط فى الكرم والشرب والمخاطرة، وأحياناً على العكس، يتلقاه على البخل والقعود عن الكسب والإحجام عن المخاطرة والإقدام .

وكانت القينة هي المشهد الأخير في هذا الفصل، سواء أكانت عربيةً جاءت من غمار الغزوات والحروب فاستُرِقت، أم كانت من أصول أجنبية عن الجزيرة العربية، رومية أو فارسية أو حبشية؛ وعرضنا لصنعتها الرئيسية وهي الخدمة والفناء في الحانات وبيوت عليّة القوم وهصورهم، كما عرضنا بإيجاز لتأثيرات هذه الأعراق، والديانات كالمسيحية واليهودية، على الشعر والفناء العربي .

\*\*\*\*

## الفصل الثالث

### المشهد الإنساني لموضوع الحرية في الشعر الجاهلي ظاهرة الصعاليك نموذجاً

#### ١ - نشأة حركة الصعلكة

العربي إنساناً منطلق لا يحب القيود من أي نوع كانت، وبأي معنى ووسيلة تتعارض مع ما جُبِلَ عليه من حرية تلقائية، ولم يكن يعدُّ من حرية الإنسان الجاهلي شيء إلا ما كان يلتزم به من بعض المواثيق والتحالفات والعهود بين هذه القبيلة وتلك، أو ما كان يعانيه بعض الأفراد ضمن قبائلهم من فقر وعوز وفاقة جعلت من حياتهم ضنكاً وعيشهم جحيماً لا يُطاق، فضلاً عن معاناتهم من التمييز الطبقي الاجتماعي والتمييز الاقتصادي، ما جعلهم يضيّقون ذرعاً بسلطة القبيلة وأعرافها وقوانينها وضوابطها، فنار بعضهم على ما اعتبروه ظلماً اجتماعياً واقتصادياً أحاط بهم، فخلعتهم القبيلة جزاءً لذلك، وطردتهم من حماها وتبرأت منهم ومن أفعالهم. وكان الخلع من أهم أسباب نشوء حركة الصعلكة<sup>(١)</sup>.

وكان كثيرٌ من هؤلاء من الشعراء المجيدين المتمتعين بجانب كبيرٍ ومتميزٍ من الأحاسيس الإنسانية المرهقة<sup>(٢)</sup>، ويرون - كغيرهم من أبناء القبائل - أن الحرية

(١) جواد علي: الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢، ج ٩، ساهمت جامعة بغداد على نشره ١٩٩٣، ص ٦٠١ وما بعدها. وانظر: أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط ٥، دار القلم، القاهرة ١٩٧٧، ص ٢٩٩ وما بعدها. وانظر أيضاً: يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار شريب: القاهرة د. ت، ص ٨٣ وما بعدها. وانظر كذلك: عرفان محمد حقور: أسواق العرب، ط ٢، دار الشؤون: بيروت ١٩٨١، ص ٦٨.

(٢) كان من أشهرهم مروة بن الورد العيسوي والشنفرى والسليك بن الصلعة وحاجز الأزدي وثابت بن ربيعة وابن الحنابلة والأعلم وصخر الغي وأبو غرashed الهذليون ورائع بن قيس (البراض) وعمرؤ ذو الكلب وغيرهم كثير. انظر: الفصل في تاريخ العرب، ج ٩، ص ٦٠١ وما بعدها والمراجع السابقة نفسها. انظر: يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق.

هي أعزُّ ما يملك الإنسان، فندفعوا ثمنها غالباً عندما طلبوها، وانطلقوا على سجيئتهم وما توحى به حريتهم، في حركة معارضةٍ لسلطة القبيلة ولسلطة المال، دونما اكتراث بأعراف القبيلة أو قيمها، وخصوصاً أن تلك الأعراف والقيم كانت تقف عائقاً في طريق إنصافهم وحريتهم.

لقد كانت الصعلكة - عندما بدأت - نتاجاً للمهانة الاجتماعية والتفرقة الطبقية والتباين الاقتصادي الكبير بين الطبقات، مما دفع المهانين والمظلومين إلى نوع من أنواع العصيان المدني المتعارف عليه في الوقت الحاضر، تطوّر تحت وطأة الظروف وضغطها إلى تمردٍ مسلّح، عُرف بحركة الصعاليك.

ويعرّف ابن منظور الصعلوك بأنه «الفقير الذي لا مال له، وزاد الأزهري: والاعتماد، وقد تصعلك الرجل إذا كان كذلك، قال حاتم الطائي :

غنيماً زماناً بالتصعلك والغنى

فكلاً سقائنا، بكاسنيهما، النهرُ

فما زاننا بغياً على ذي قرابة

غنانا، ولا ازّى باحسابنا الفقر»<sup>(١)</sup>

ويرى ابن منظور أن البشر استعاروا من الإبل صفة الصعلكة بمعنى الانعتاق والخروج «تصعلكت الإبل خرجت أويارها وانجردت، وطرحتها»<sup>(٢)</sup>، ومعظم الصعاليك من الذين خرجوا على قبائلهم وتبرأت منهم «مؤسسة القبيلة».

وكان مدلول الصعلكة قبل تنظيمها كجماعة، منصرفاً إلى الفقر، والصعاليك هم الفقراء الذين يقصدون عمرو بن مسعود، قال أوس بن حجر:

يا عينُ جودي على عمرو بن مسعود

أهل العفاف وأهل الحزم والجود

(١) ابن منظور: لسان العرب، ط ٣، ج ٧، دار إحياء التراث العربي: بيروت، ١٩٩٩، مادة صعلكة، ص ٣٥٠. وانظر: الأغاني للأصفهاني، ج ٣، دار إحياء التراث العربي: بيروت، ص ٥٧ وما بعدها.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، ط ٣، ج ٧، المصدر نفسه، مادة صعلكة، ص ٣٥٠.



أودى ربيعُ الصعاليك إلى انتجعوا

وكلُّ ما فوقها من صالحٍ مودى<sup>(١)</sup>

فالصعاليك هنا هم الفقراء المدقّمون، والمحتاجون المعدّمون، الذين كانوا يقصدون عمرو بن مسعود.

ويتوضّع الانزياح الدلالي لمفهوم الصعلكة، حين أضيف إلى الفقر والاغتراب الروحي وتجلياته المعروضة من الخروج على الأعراف المألوفة، فقلة قليلة في الوطن العربي تتعامل مع الصعاليك بالمفهوم الإيجابي العذب، ولكن الأغلبية تراهم فئةً محقرة، فالصعلوك في العامة الدارجة لكثير من الأقطار العربية لفظةٌ مستهجنةٌ وغير مستحبةٍ الدلالة حين تستخدم كصفةٍ لشخصٍ ما .

والحقيقة أنّ موقف المجتمع العربي من الفقر هو الذي أعطى الصعلكة تلك الدلالة السلبية، وهذا الموقف لم يتغير كثيرًا منذ أن برزت ظاهرة الصعلكة، فلا يزال الموقف ذاته من الفقر ماثلاً في واقعنا بشكلٍ أو بآخر حتى الآن. وقد أُطلق على الصعاليك العديد من التسميات مثل: «الذويان والجناة والغريان والفتاك والصوص والشذاذ والشطار والهلاك والشياطين والرُجلاء والخلاء والأراذل وغير ذلك»<sup>(٢)</sup>. ولم تكن الصعلكة قبل عروة بن الورد العبسي الذي لقّب بأبي الصعاليك، ومريديه، تحمل معنى التمرد، فالانزياح الدلالي باتجاه هذا المعنى أخذ بعض الوقت ليتبلور، وكل من يبحث في الأصل اللغوي للصعلكة يجدها مرتبطةً بالفقر، فقد وردت بهذا المعنى في أقدم ما وصلنا من الشعر الجاهلي، وبالمقابلة والطباق والتضاد مع نقيضها «الغنى»؛ وفي هذا المعنى قال الأعشى :

على كلِّ أحوال الفتى قد شربتها

غنيًا وصعلوكًا وما إن أقاتها<sup>(٣)</sup>

(١) أوس بن حجر، الديوان، شرحه وضبطه نصوصه، صمر فاروق الطليح، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، د. ت. ص ٣٦  
(٢) أحمد محمد الحوفي، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط ٥، دار القلم، بيروت ١٩٧٧، ص ٢٩٩ وما بعدها، وانظر: علي سليمان، الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٠، ص ٢٤٣ وما بعدها.  
(٣) كتاب الصبح المختير في شعر أبي بصير: طبعة بيّانة، ١٩٩٣، ص ٦١. وانظر: ديوان الأعشى، شرحه وضبطه نصوصه وقدم له: صمر فاروق الطليح، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، د. ت. ص ٤٢.

وكان هذا هو المدلول نفسه لدى الشعراء المخضرمين في عصر صدر الإسلام،  
قال حسان بن ثابت:

لقد علمت بياني غالبي خُلقي  
على السُمَاحَة صعلوكًا وذا مالٍ<sup>(١)</sup>

وقابل جابر بن ثعلب الطائي بين المري والكساء، والصعلكة والتمول في بيت  
واحد، مثبتًا الفقر كمنه أساسي للصعلكة فقال :  
كانَ الفتي لم يَغْرَ يومًا إذا اكتسَى  
ولم يكُ (صعلوكًا) إذا ما تمولاً<sup>(٢)</sup>

وبقي مدلول الصعلكة متداولاً لصيقاً للفقر ونقيضاً للفتى، - سواء أكان غني  
ماديًا أم معنويًا - عبر عصور الشعر العربي المختلفة، يقول أبو العتاهية من شعراء  
العصر العباسي:

فتقوى الله تُغنيكَ  
وإن سُئِيتَ صعلوكًا<sup>(٣)</sup>

ويرى شاعر آخر من العصر نفسه هو ابن غلبون الصوري، أن مَنْ يملك الحبُّ  
غنيٌ وليس بصعلوك، حتى وإن كان يُسمَّى كذلك، فيقول:  
إنجز جفونك عن قلبي فقد ظُفِرَتْ  
واستجِبنِي لكَ نونَ الناسِ مملوكا  
ولا تُفُذْ فتسقى بعد ما مَلَكْتُ  
قلبي جفونك يا صعلوك صعلوكًا<sup>(٤)</sup>

وبالمدلول نفسه، يقول صاحب شرف الدين من شعراء العصر المملوكي:

---

(١) الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي، أبو ظبي / دولة الإمارات العربية المتحدة <http://www.cultural.org.ae>  
(٢) أبو تمام، ديوان الحماسة، ط ١، تحقيق: عبدالمعزم أحمد صالح، دار الجيل، بيروت ٢٠٠٢، ص ٩٥.  
(٣) أبو المتكلمية: الميوان، ط ٢، قدم له وشرحه: مجيد طرا، دار الكتاب العربي: بيروت ١٩٩٧، ص ٣٦٥  
(٤) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق .

لله دُرُّكُم كم افقرتُم من ملك  
جَمُ الثراءِ وكم اغنيتُم صُعلوكاً<sup>(١)</sup>

ومن شعراء العصر الحديث يضع مصطفى صادق الرافعي معنى الصعلوك  
في دلالة ضمن منظومتي الفقر والغنى، فيقول:  
ولعمري ما قسنتُ صاحبَ مُلكٍ  
بَكَ إلا رايته صعلوكاً<sup>(٢)</sup>

ولكن الشاعر نفسه في موقع آخر، يعود بمعنى الصعلكة إلى مدلول وجنور  
الأسباب التي أدت إلى نشوئها في عصر ما قبل الإسلام، فهو يرى أن رجال قومه  
عارَّ على أجدادهم، مثلما رأت قبائل العرب الجاهليين (صماليكها) عارًا عليها،  
فيقول:

عطارفة إذا انتسبوا ولكن  
إذا عُثُوا (تصعلك) الانتسابُ  
جنونهم لهم في الناس مُجَدُّ  
وهم لجنوبهم في الناس عابٌ<sup>(٣)</sup>

انخرط هؤلاء الذين عُرفوا فيما بعد في التاريخ الاجتماعي والأدبي العربي  
باسم (الصماليك)، في جماعة، واحترفوا للدوافع التي ذكرناها المُلب والنهب من  
القوافل التجارية ومن الأغنياء الأشحاء، ووزَّعوا ما ينهبونه من تلك القوافل في  
ما بينهم، ليقيموا مجتمع (الصماليك) وفق نظام (ماليّ واجتماعيّ) ارتأوه عادلاً،  
فمنَّوه وطبَّقوه ودفعوا من خلاله عنهم غائلة الفقر والجوع والحرمان، وما يروونه  
ويمانونه من ظلم وتسلُّط وتجبر، وبسبب تحرُّكهم لرفع وطأة هذه المعاناة عن

(١) الصاحب شرف الدين، الديوان، تحقيق: عمر موسى باشا، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق ١٩٦٧، ص ٣٧٦ .

(٢) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق.

(٣) ديوان مصطفى صادق الرافعي: حلقه وشرحه وقدم له: ياسين الأيوبي، المكتبة المصرية، صيدا- بيروت ٢٠٠٩،

ص ٢٥٧. وانظر، الموسوعة الشعرية، مصدر سابق .

كواهلهم، قطعت قبائلهم معهم كل العلاقات الاجتماعية، ولم تصنفهم لا اقتصادياً ولا طبقياً ولا إنسانياً، بل إنها أعلنت خلعهم وتبرؤوا منهم في أسواقها<sup>(١)</sup>، باستثناء قبيلة عبس التي لم تتخذ مثل هذا الإجراء مع عروة بن الورد، وأبقته ضمن القبيلة برغم زعامته للصعاليك، وذلك تقديرًا منها لتبله وسمو أخلاقه وعطفه على فقرائها<sup>(٢)</sup>.

وردًا على الفين الاجتماعي والاقتصادي والتمييز الطبقي، هذه العوامل التي أدت إلى خلعهم والتبرؤ منهم ومن أفعالهم التي رأت القبيلة فيها خروجًا سافرًا على نظمها وأعرافها، قام الصعاليك بقطع العلاقات الاجتماعية، وخرجوا من جَمَى القبيلة المكاني إلى حماهم ومجالهم المكاني الجديد: الصحراء المترامية الأطراف، وانسحبت هذه المقاطعة حتى على الناحية الفنية ونمط (الشعر) على وجه الخصوص، فاختلف شعرهم في شكله وأغراضه عن شعر القبيلة<sup>(٣)</sup>، وأضافوا ردًا اقتصادياً موجعًا على ظلم القبائل لهم، تمثل في قيامهم بقطع طرق القوافل التجارية وإعمال النهب والسلب والقتل، من خلال الإغارة على الموسرين والتجار الأشحاء والقوافل التجارية والقبائل في مضاريها، وزعزعة أمنهم الاجتماعي، وضرب مصالحهم الاقتصادية .

لقد كان المجتمع الجاهلي مجتمعاً طبقياً، يتكوّن من ثلاث طبقات، الأولى هي طبقة الصّرحاء الخُلص، وهم أبناء القبيلة من أبوين منها، والطبقة الثانية هي طبقة العبيد، وهم من العرب وغير العرب من أسرى الفزوات والحروب، أما الطبقة

(١) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١١٠ وما بعدها. وانظر عرفان حمور: أسواق العرب مرجع سابق، ص ٦٨ وما بعدها.

(٢) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ط ٨، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧، ص ٣٨٣ .

(٣) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٤٥ وما بعدها. وانظر: الحوفي، مرجع سابق، ص ٣٠٧. وانظر أيضًا: جواد علي: الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٩، مرجع سابق، ص ١٣ وما بعدها.

الثالثة فكانت طبقة الموالي، وتتألف من العبيد المحررين ومن المستجبرين بالقبيلة. وقد كانت الطبقة الأولى تتمتع بكل المزايا، في حين وقعت الطبقتان الأخريان تحت وطأة الحرمان والمعاناة الاجتماعية والاقتصادية الشديتين<sup>(١)</sup>. من هنا كانت التربة صالحة لانبثاق حركة الصماليك التي قدمت لأبنائها ما كانوا محرومين منه من العدل والمساواة والكرامة والحرية، وهي حرية اضطراب لا اختيار، فشكّلوا مترعاً خاصاً بهم يتسم بالثورية في العدالة الاجتماعية والاشتراكية الاقتصادية آنذاك<sup>(٢)</sup>.

لقد عدّ التاريخ الأدبي والاجتماعي حركة الصماليك أول حركة في الجاهلية تتخذ شكل المعارضة بخروجها على النظام القبلي السائد، وأعرافه المتوارثة منذ أمدٍ طويل، ولم يوثّق ذلك شيء كالشعر العربي القديم، فإن « ما تنهى إلينا من العصر الجاهلي يشير إلى أن أول صيحات المعارضة والخروج على السائد والمألوف قد أطلقها الشعراء، بل إن من حقنا في ظل غياب الوثائق - عدا الشعر، وفي ضوء معرفتنا بطبيعة الحياة الجاهلية وطبيعة الشعراء وميلهم إلى الخروج على الثابت والمألوف ولعلمهم بالجديد وسرعة تحسّسهم لمظاهر الخلل وتأثرهم بالظلم والقهر والاستغلال أن نعتقد، أن الشعراء كانوا أول المعارضين في تاريخنا العربي وأول المحتجين على الواقع الجاهلي<sup>(٣)</sup>، وكانوا بذلك «أول من رفع لواء المعارضة، في وجه ما راوه خاطئاً أو شاذاً أو ظالماً أو مقيتاً لحرية الإنسان وإرادته وفكره، أو عائقاً في وجه تساؤلاته وميله الدائم إلى الخروج على المتكرر والمألوف<sup>(٤)</sup>». هكذا وجد الصماليك أن انخراطهم في جماعة يجعلهم أقدر على تحقيق أهدافهم من العمل فرادى، فاقاموا بينهم رابطة غير قبليّة ومن نوع

(١) جواد علي: الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢، ج ٧، مرجع سابق، ص ٤٣ وما بعدها. وانظر: علي سليمان، مرجع سابق، ص ٣٣٩ وما بعدها.

(٢) علي سليمان، المرجع السابق نفسه، ص ٤١.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤١ - ٤٢.

(٤) يوسف خليف، مرجع سابق، ص ٨٣ وما بعدها. وانظر: علي سليمان، مرجع سابق، ص ٣٧ وما بعدها. وص ٣٣٩ وما بعدها.

مختلف، أساسها وحدة المبدأ والهدف، لا وحدة الدم والنسب. وبعبارة أخرى أحلوا من خلال انتظامهم في جماعة، المصيبة المذهبية، محلّ المصيبة القبلية، كما أحلوا من خلالها وحدة المبدأ والهدف محلّ وحدة الدم والنسب القبلي<sup>(١)</sup>. كما أن الصماليك هم أول من انتقل بالمعارضة «من حيّز الوعظ والحوار والكلام، إلى حيّز الفعل، ومن إطار المعارضة الكلامية، إلى ساحة العنف والمعارضة المسلحة»<sup>(٢)</sup>؛ فشكّل هؤلاء الصماليك المتحدرون من قبائل مختلفة، حركتهم الخاصة بهم في (نجد) بوسط الجزيرة العربية، فقد كان إقليم (نجد) ولا يزال، عرضة لسنوات متلاحقة من الجذب وندرة الأمطار. وكان من أهم مبادئهم تحدي سلطة القبيلة وعدم الاعتراف بها والخروج عليها وعلى موافيقها وتحالفاتها، لأنهم رأوها جائرة من وجهة نظرهم. وقد أدركوا بحسّهم المرفه ما بينهم وبين الأغنياء من فوارق اقتصادية واجتماعية وطبقية، فحرّ في أنفسهم إدراكهم الواعي والمؤلم لهذا الواقع فنأروا عليه .

امتنه الصماليك غزو القبائل والقوافل التجارية بهدف الأخذ من أموال الأغنياء عنوة، وتوزيعها على المدميين والفقراء، فطردتهم قبائلهم مما زاد من نفمتهم وجعلهم يعيشون حياة ثورية ويعلنون حريهم على الفقر والظلم والاضطهاد.

وتعود ظاهرة الصمليكة في سبب أساسي من أسبابها، إلى البيئة الجغرافية التي سيطرت على المجتمع العربيّ الجاهلي، والتي سُميت (ظاهرة التضاد الجغرافي)<sup>(٣)</sup>، حيث كانت هذه الظاهرة عاملاً مهماً من عوامل نشأة حركة الصماليك، وكانت السبب في وجود الفقر وفي إحساس الفقراء به. وكان لهذه الظاهرة أيضاً أثرها في ما بعد في توجيه حركات الصماليك بالخروج الدائم من المناطق الجدية إلى المناطق الخصبة التي تعرضت في مجملها إلى غارات الصماليك، وكان الصماليك

(١) يوسف خليل، مرجع سابق، ص ١١٠ وما بعدها .

(٢) علي سليمان، مرجع سابق، ص ٣٣٩ - ٣٤٠ .

(٣) يوسف خليل، مرجع سابق، ص ٧١ وما بعدها .

- في ما يشبه الخطط الحربية - قد قسّموا هذه المناطق الخصبة بينهم، كمجال وأهداف لغاراتهم، بدءاً من منطقة نجد في وسط الجزيرة العربية، وصولاً إلى مدينة يثرب (المدينة المنورة فيما بعد) وما يجاورها شمالاً، ومنطقة جبال السراة بين مكة والطائف وأول الطريق الصاعد إلى اليمن، ليتعرضوا بالتهب والسلب لقوافل رحلتي الشتاء والصيف. على أن هذا التقسيم الجغرافي لم يكن حائلاً بينهم وبين التنقل في أكثر من منطقة خارج منطقة الاختصاص<sup>(١)</sup>.

من هنا نشأت جماعة الصعاليك، وكان عددٌ كبيرٌ منهم من الفرسان الأشداء بصفاتهم المميزة، كالشجاعة والإقدام وقوة البأس، وحُبّ المفامرة والمخاطرة بالحياة والاستهانة بالموت، لتحقيق هدفٍ نبيلٍ من وجهة نظرهم، يقصدون من ورائه نصرة البائسين وإطعامهم وانتشالهم من وهدة البؤس والجوع والحرمان، وتميزوا كذلك بشدّة الصبر على الجوع والعطش والحر والبرد، وسرعة الحركة وخفّتها، إذ كانوا عدائين لا يَلْحَقُونَ في الغارات، حتى ضُربَ بهم المثل في سرعة العدو كأبي الصعاليك عروة بن الورد وتابط شراً والشنفرى. وكانوا دائماً لا ينامون إلا متاهبين ليحموا أنفسهم ويتابعوا أخبار القوافل للمُطو عليها، وكانت أنفتهم وكبرياؤهم تقتضي السلب لا الطلب، وكانوا متضامنين يتقاسمون جميعهم ما يغمونه، وبمعنى آخر كان الصعلوك الذي ينجح في السلب والتهب في غاراته، يوزع ما غنمه على الذين يخفقون في غزواتهم، وكان أشهر من استنّ هذا المبدأ عروة بن الورد، وكان إلى ذلك مرجع الصعاليك وموئلهم ومستشارهم وقائدهم، فسمي لذلك بعروة الصعاليك وسيّدَهم وأبيهم.<sup>(٢)</sup>

(١) المرجع نفسه، ص ٧١ وما بعدها، وص ٣٣٢ وما بعدها.

(٢) انظر، ديوان عروة بن الورد، دار صادر، بيروت، د. ت. ص ٧ وما بعدها. وانظر أيضاً، الألفاني للأصفهاني، ج ٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، أخبار عروة بن الورد، ص ٥٢ وما بعدها. وانظر أيضاً، جواد علي، الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، مرجع سابق، ج ٩، ص ٦٠١ وما بعدها. وانظر كذلك، شعر عروة بن الورد الميسري، صمّة أبي يوسف يعقوب بن إسحاق السكيت، ط ١، تحقيق محمد فؤاد نعلام، مكتبة المروية، الكويت، مكتبة الخالجي، القاهرة ١٩٩٥. وانظر كذلك، يوسف خليفة الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٣١٦ وما بعدها.

تلخصت فكرة الصعاليك أو فلسفتهم في أن للفقراء حقاً في مال الأغنياء، وطالما أن الأغنياء لا يقومون بواجبهم بخلًا وشحًا نحو الفقراء والمحتاجين، فإن الصعاليك يتولون ذلك من خلال نهب أموال الأغنياء الأشحاء وتوزيعها على الفقراء والمعدمين من أقاربهم وأصدقائهم، وكانوا من الإنصاف بحيث لا يغيرون على أموال السادة الشرفاء الذين يؤتون ما عليهم من واجبات العون نحو الفقراء، فضلاً عن ذلك كان الصعاليك شديدي الاعتزاز بأنفسهم ويكرامتهم، مهما عضّهم الفقر بآثاره النفسية، أو عضّهم الجوع بالآلام وآثاره البدنية. يقول الشنفرى في لاميته :

أبيمُ مِطالِ الجوعِ حتى أُميئُ  
وأضربُ عنه الذُكْرَ صفْحاً فأذهلُ  
واستفُ ثُربُ الأرضِ كيلاً يُرى له  
على من الطُّولِ امرؤٌ متطوّلُ  
ولولا اجتنابُ الذامِ لم يُنفَ مشربُ  
يُعاشُ بهِ إلا لَدَيَّ وماكلُ  
ولكنْ نفساً مُرّةً لا تقيمُ بي  
على الذامِ إلا ريثما اتسولُ  
واطوي لخمص الحوايا كما انطوئُ  
خُيوطةً ماري تُغازُ وتُفئلُ  
واغسو على القوت الزهيد كما غدا  
ازلُ تهاداه التناثفُ اطحلُ  
غدا طلوياً يُعارضُ الريحُ هالفاً  
يخوئُ بانناب الشعابِ ويعسيلُ



فلما لواء القوٲ من حيث أمة

دعا فاجابته نطائر عسل<sup>(١)</sup>

وهذا صعلوك آخر هو أبو خراش الهذلي يخاطب زوجته مفتخرًا بأنه يحتمل  
الجوع حتى ينكشف عنه دون أن يصيبه فيه ضيم، ويقنع بالماء الخالص يشربه  
بالعشاء ليحفظ به حياته، على حين يُتخَم الأغنياء الأشقاء بألوان الطعام، وإن فاز  
ببعض الطعام خصَّ به أطفاله برًّا بهم وعطفًا عليهم، وهو يفعل ذلك حرصًا على  
كرامته وعزِّته، مفضلًا الموت على الحياة الخاملة، وما يلحقه فيها من هوانٍ ومذلة:

وإنسي لآلوي الجوع حتى يملئي

فيذهب لم يننمن ثيابي ولا جرمي

واغتبق الماء القراح فانتهي

إذا الرزأ أمسى للمزج ذا طعم

أردُّ شجاع البطن قد تعلمينه

واولرُ غيري من عيالك بالطعم

مخالفة ان احيا برغم ونلة

وللموت خير من حياة على رغم<sup>(٢)</sup>

لقد كان نظام القبيلة نفسه من أهم أسباب نشأة ظاهرة الصعلكة، حيث أمنت  
كلُّ قبيلة بوحدةها الاجتماعية ويكرم جنسها، واندفعت بحماسة وقوة للحفاظ على  
نقائنها إن جاز التعبير، فرفضت في صفوفها جرء ذلك أبناء السُود والحيشيات،  
والخلاء والشذاذ الذين لا يقيمون وزنًا للأعراف القبلية، فنشأت لتلك الأسباب  
طائفة قوامها: الخلاء والشذاذ والجناة والغريان (السود) وبعض الرقيق من شتى  
القبائل، فتمردوا واجتمعوا في عصاباتٍ من (صعاليك العرب)، رائدhem الكفر  
بالعصبة القبلية والإيمان (بالصعلكة) كمنزعٍ ومذهب، وشذوا عن كلِّ أعراف

(١) الشنقري: الدجوان، ط ١، جمع وشرح وتحقيق: محمد تبيل طريفي، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٦٨ وما بعدها .

(٢) ديوان الهذليين، ط ٢، دار الكتب والوثائق القومية: القاهرة ٢٠٠٣، ص ١٣٧ - ١٣٨. وانظر: الأمازي، مصدر سابق، ج ٢١، ص ١٤. وانظر أيضًا: جواد علي، الفصل في تاريخ العرب، ج ٩، ص ٦١٤ .

قبائلهم باستثناء الاعتماد على القوة في سبيل التمسك بأهداب الحياة، وهو أمر لا ترتضيه القبيلة كعمل فردي وتؤمن به كعمل جماعي فقط .

وكان الخلع يعلن في أسواق العرب في الجاهلية، فلا تطالب القبيلة بعد إعلان الخلع والتبرؤ من المخلوع بدمه إن قُتل، ولا تتحمل بالمقابل أية مسؤولية عن أعماله التي يقوم بها. والخلع من وجهة نظر القبيلة الخالعة أمر لا يتعلق بدرء المخاطر عنها فحسب، بل هو أمر يتعلق بحسن سمعتها. وقد أعلنت قبيلة بني سلول الخزاعية خلع قيس بن الحداذية في سوق عكاظ «وأشهدت على نفسها بخلعها إياه من القبيلة، فلا تحتمل له جريرة، ولا تطالب بمسؤولية بجرها أحدٌ عليه، فأصبح قيس صعلوكًا خليعًا»<sup>(١)</sup>. وكان الخلع من القبيلة يعني «الحرمان من الحقوق، أو إسقاط الجنسية، أو النفي»<sup>(٢)</sup>، وكان الخلع «يتخذ شكل مرسوم قانوني، تصدره القبيلة صاحبة العلاقة، ولا يصبح نافذًا إلا بعد نشره في «الجريدة الرسمية» لقبائل العرب... سوق عكاظ، حيث يُذاع هناك على الناس في الموسم، وقد يبعثون مناديا يعلن هذا المرسوم، بطوافه على منازل القبائل، أو قد يكتبون به كتابًا زيادة في التأكيد»<sup>(٣)</sup>؛ والفئة الأخرى هي فئة أبناء الحبشيات والسود ممن نبذهم آبائهم ولم يلحقوهم بأنسابهم ومنهم أشهر ثلاثة صماليك من أغربة العرب وهم: السُليك بن السُلَكة وتابُط شرًا والشُنْفَرى. وهناك فئة احترفت الصلَكة احترافًا واتخذتها مهنة وعنتها فروسية وقامت بأعمال (إيجابية) إن جاز التعبير، ومنهم سيد الصماليك عروة بن الورد وصماليك كثيرون من قبيلتي هذيل وفهم<sup>(٤)</sup>.

(١) عرفان حمور: أسواق العرب؛ مرجع سابق، ص ١٦٦.

(٢) عرفان حمور: أسواق العرب؛ المرجع نفسه، ص ٦٩. وانظر: فصل الشعراء الصماليك في: الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٩، مرجع سابق، ص ٦٠١ وما بعدها .

(٣) يوسف خليف: الشعراء الصماليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٨٦ وما بعدها، وص ١٢٧. وانظر: أسواق العرب؛ مرجع سابق، ص ١٢٨.

(٤) جواد علي: الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٩، مرجع سابق، ص ٦٠١ وما بعدها. وانظر: محمد نعمان: شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ١٢٣ .

وأحياناً كان الصماليك يطعمون في بعضهم بعضاً، تبعاً لسنة أبناء البادية للحصول على لقمة العيش، «فكان بين صماليك هُذيل وصماليك هُهم عداءٌ شديدٌ وحقدٌ دفين بسبب العداوة بين الحيين، عداوةً مرجمها تجاور الحيين واختلاف مصالحهما الحيوية، وطمع القبيلتين في قبيلة بُجيلة» (١) .

وكانت غاراتهم تتركز في المناطق الخصبة، وطرق القوافل والحجاج، يُعملون فيها السلب والنهب جهاراً، ويتغنّون بكرمهم ويرّهم بالأقارب والأصدقاء، وبالإجمال كانت أعمالهم مصدر فخرٍ لهم واعتزاز. وكانت «مواسم الأسواق خير المواسم للصماليك بسبب ما يجتمع فيها من مختلف الأقوم والأجناس. وعلى أساس ذلك، يضمنون خططهم للفرو والإغارة» من خلال ما يحصلون عليه من معلومات (٢) .

والخروج على القبيلة التاريخية يشبه الخروج على الدولة المعاصرة، حيث يبدأ من ظلم وقهرٍ واغتراب، وبعدها تتشعّب الطرق بين تمرّدٍ فرديٍّ تافهٍ ينحدر إلى مرتبة الارتزاق، بقطع الطريق وبيع الضمير والساعد والمضلات، وتمرّدٍ إنسانيٍّ أصيلٍ وجذريٍّ، يجعل من قضيتيّ العدل والحرية لمساعدة نفسه ومساعدة الفقراء والضعفاء والمظلومين، محور كلِّ حركةٍ وفعلٍ يقوم به الفارس، تلبيةً لذلك النزوع الأصيل لفروسيته الروحية العادلة. يقول عروة بن الورد مخاطباً زوجته:

نريني للفنى اسعى فإني  
رايتُ الناسَ شرُّهم الفقيرُ  
واهونهم واحقرهم اليهم  
وإن امسى له كرمٌ وخيرُ  
ويُقضى في النُدبيّ وتزديده  
حليته وينهره الصغيرُ

(١) المرجع نفسه، ص ٦١٥ .

(٢) عرفان حمور: أسواق العرب مرجع سابق، ص ٧٤ - ٧٥. وانظر: يوسف خليل: مرجع سابق، ص ٥٧ وما بعدها.

وتلقى ذا الفنى وله جلالُ  
 يكاد فؤاد لاهيه يطيرُ  
 قليلُ ننبه والننب جَمُ  
 ولكن للفنى ربُّ غفور<sup>(١)</sup>

وخير من يمثل الاتجاه الثاني عروة بن الورد، الذي كان أبًا لفقراء الجزيرة العربية كلهم، وكانوا إذا أمحلت ديارهم، وما أكثر ما تمحل، يجتمعون ليلاً حول مضارب عروة ويصيحون طالبين الفوت<sup>(٢)</sup>. وفي رواية الأخفش عن ثعلب عن ابن الأعرابي قال حدثني ابن قيس قال: «كان عروة بن الورد إذا أصابت الناس سنة شديدة تركوا في دارهم المريض والكبير والضعيف. وكان عروة يجمع أشباه هؤلاء الناس من عشيرته في الشدة، ويحفر لهم الأسراب، ويكف عليهم الكُف، أي يني لهم الدور، ويكسيهم، ومن قوي منهم خرج به معه فاغار وجعل لأصحابه الباقي نصيباً، حتى إذا أخصب الناس وألبنوا وذهبت سنة الشدة، ألحق كل إنسان بأهله وقسم له نصيبه من الفئمة إن كانوا غنموها، فربما أتى الإنسان منهم أهله وقد استغنى، فلذلك سمي عروة الصعاليك<sup>(٣)</sup>».

وكان عروة يدرك أن الصعاليك ليسوا جميعاً على مرتبة واحدة، ليس من باب عدم المساواة الإنسانية بينهم، ولكنه رأى أنه ليس من العدل، المساواة بين صعلوك تافه تبلى جبان يعيش على الصدقات ويخلد إلى الراحة والنوم، وبين صعلوك شجاع ينال حقوقه وحقوق غيره بحسامه المشهر في وجه الجشع والاستغلال. وهذه أبيات لمروة يتحدث فيها عن هذين النوعين من الصعاليك مبتدئاً بالنوع الاتكالي الذي يُحسب عاراً عليهم:

- (١) محمد فؤاد لمناج: شعر عروة بن الورد العمسي، منحة أبي يوسف يعقوب بن إسحاق السكيت، مصدر سابق، ص ١١٣. وانظر: الفصل في تاريخ العرب، ج ٩، ص ٢٣١.  
 (٢) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج ٣، ص ٥٢ وما بعدها.  
 (٣) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج ٣، ص ٥٥-٥٦. انظر: جواد علي، الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، مرجع سابق، ص ٦٠١ وما بعدها. وانظر أيضاً: يوسف خليل: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٣٦٦ وما بعدها.

لحي الله صعلوكًا إذا جنَّ ليلُهُ  
 مُصافي المُشاش ألفًا كلَّ مجزٍ  
 يعدُّ الغنى من نهره كلَّ ليلةٍ  
 أصابَ قراها من صديقٍ مُيسَّر  
 ينام عشاء ثم يصبح طاوياً  
 بحثُ الحصى عن جنبه المتعفر

فمثل هذا الصعلوك يمثل صورةً سلبيةً للصعاليك ومبادئهم، ولقد استطاع عروة بهذه الصورة المتقنة للكسل والتبلة، أن يطور موقفه من هذا الصعلوك المرفوض على مذهب «الصعلكة الحقة»، وكلُّ ذلك على سبيل التمهيد لهكسب التعاطف مسبقاً للصعلوك الإيجابي الذي يقدمه في هذه القصيدة، بصفات الشجاع والشهاب المنير:

ولكنَّ صعلوكًا صفيحةً وجهه  
 كضوء شهاب القابض المتنور  
 مُطلاً على عداله يزجرونه  
 بساحتهم زجر المنيح المُشهر  
 فإن بدوا لا يامنون اقترابه  
 تشوَّف أهل الغائب المتنظر  
 فذلك إن يلقَ المنيةَ يلقها  
 حميدًا، وإن يستغن يومًا فاجبر<sup>(١)</sup>

لقد كان بمكة عروة بن الورد جمع ثروة كبيرة، وقد أتيج له ذلك، لكن منزعه في الحياة لم يكن يسمح له بأن يُراكم ثروة، فلا وجود لثروة شخصية في ذهن رجلٍ

(١) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٤٦-٤٨، وانظر: ديوان عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٣٧. وانظر أيضًا: أبو زيد القرشي، جهمرة أشعار العرب، شرحها وضبطها لقصصها ولقلم لها، عمر فاروق الطلياع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت ١٩٩٥، ص ١٧٦.

تأبى مروءته ومبادئه، أن يصمّ أذنيه عن نداء المحتاجين، كما فعل الآخرون، لأنه رأى تلك الثروة ملكاً لأقرانه جميعهم وللمحتاجين والفقراء، وقد لخص عروة هذا المذهب في ردّه على غنيّ متكرّش عاب عليه فقره ونحوه، فقال :

وإني امرؤ عافي إنساني شركة  
وانت امرؤ عافي إنائك واحد  
انهزأ مني أن سمعتَ وإن تَرى  
بجسمي من الحقّ، والحقّ جاهد  
اقسّم جسمي في جسوم كثيرة  
واحسو قراح الماء والماء بارداً<sup>(١)</sup>

وهكذا نرى أنّ فلسفة عروة بن الورد، هي في الحقيقة الأساس الذي قامت عليه فلسفة الصعاليك عمومًا، والديستور الذي سارت بموجبه عبر مسيرتها، وأنّ هذه الفلسفة/المبادئ تشكّل الأبعاد السامية لحركة الصعلكة ومسلك الصعاليك المنتمين إليها، حيث تُوزع (الأنا) على (نحن)، ويُقسّم الجسم، فبدلاً من أن تجعله واحداً متكرّشاً أنانياً، ترتقي به إلى قسمةٍ ظاهرها النقص والخسارة، وباطنها وجوهرها النماء والزيادة والتكثير والإيثار، فالجسم الواحد، بهذا النمط الاشتراكي، يصبح جسوماً كثيرة .

لقد عاش عروة فقيراً ومات كذلك، لكن تراكم مواقفه الإنسانية الرائعة، صنع منه أسطورةً جميلةً سحرت كل الأجيال بعده من أغنياء وفقراء، حيث إنه وضع التقاليد الأساسية للصعلكة الإيجابية المرتبطة بالتمرد والإيثار والخروج على السلطات الجائرة، قبليةً كانت أو حكومية .

ولعلّ من أفضل ما قيل في وصف عروة بن الورد، مجسّداً البعد الإنساني له، ولحياته ولسلكه وأخلاقه، ما جاء على لسان سلمى الزوجة التي تركته لتلتحق

(١) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد العنسي، مصدر سابق، ص ٦٨ .

بقبيلتها هرباً من السنة نساء بني عيس (قبيلة عروة)، اللواتي كنّ يعايرنها بالسببي، وهكذا وفي إحدى الزيارات العائلية وبعد أن أقامه أهلها بالطلاق، وقفت بعد أن طلقها في مجلس القوم وقالت تخاطبه على مسمع منهم: «يا عروة إني أقول فيك وإن فارقتك الحق، والله ما أعلم أن امرأة من العرب ألت ستراها على بعلي خير منك، وأغض طرفاً وأقل فحشاً وأحمى لحقيقة»<sup>(١)</sup>.

ويكفي للدلالة على سمو أخلاق عروة بن الورد، ومصلكه المرضي عنه من قبيلته أنها «لم تخلعه، بل ظل ينزل فيها مرموق الجانب لسيرة كانت ترؤع معاصريه ومن جاء بعدهم؛ إذ أخذ من صملكه باباً من أبواب المروءة والتعاون الاجتماعي بينه وبين فقراء قبيلته وضعفائها»<sup>(٢)</sup>.

لقد كانت طبيعة الصحراء قاسية على الصماليك، بتقلباتها المناخية، وبطقسها شديد الحرارة نهائياً، ويردها القارس ليلاً، وفي جنبها المتواصل، وخصبها النادر. لقد كانت معاندة لصماليكها، دريتهم وقست عليهم، علمتهم الصلابة والخشونة واليقظة والحذر والشجاعة في مقارعة المجهول، فكانوا يقتحمون الصعاب ويستهنون بها في سبيل مبادئهم وحرثهم، ويرون في تلك الصحارى القاحلة جنةً تحقق انفلاتاً من قيود عصرهم القاسي ومجتمعهم الظالم وتمرداً عليهما<sup>(٣)</sup>. وقد كان حاتم الطائي الشاعر والفارس المعروف بكرمه، ممجّباً بالصماليك والصملكة، حتى ليظن المرء أنه كان صملوكاً معهم، وفي هذا دلالة على الارتباط الوثيق بين الصملكة والكرم، فإذا تجاوزنا أصل معنى الصملكة بمقابلته بالفنى، ونعني الفقر، فإن قول حاتم «بالتصملك» يذهب بنا إلى معناها المستفاد من الانزياح الدلالي الذي حصل في معنى الصملكة أيام عروة بن الورد، وهو قريب العهد بحاتم الطائي، وما

(١) الأغاني، ج ٣، مصدر سابق، ص ٥٤.

(٢) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ط ٨، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧، ص ٣٨٢.

(٣) يوسف خليف: الشعراء الصماليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٥٧ وما بعدها.

الذي يمنع حاتمًا من أن يسلك مسلك الصعاليك حتى وإن كان غنيًا؟ فما رآه من ظلم القبائل لبعض أبنائها ربما كان دافعًا قويًا من دوافع كرمه وإطعامه الذي لا مثيل له، للضيوف والفقراء والمساكين كزوج من الإغاثة لهم، وربما دفعته النخوة إلى الخروج مع الصعاليك لهذا السبب، يقول في اعترافٍ صريح بصمليته وخروجه زمنًا معهم، مفتخرًا ومخاطبًا زوجته ماوية :

غَنِينَا زَمَانًا بِالتَّصْلُوكِ وَالْفَنَى  
كَمَا الدَّهْرُ فِي أَيَّامِهِ الْعَسْرُ وَالْيُسْرُ  
كَسَيْنَا صُرُوفَ الدَّهْرِ لَيْثًا وَغِلَظَةً  
وَكَلَّ سَقَانَاهُ بِكَاسِيهِمَا الدَّهْرُ

ونلاحظ دقة قوله « غَنِينَا » في (ديوان المروعة)، وكأن أمر التصعلك كان يعنيه مباشرةً، بينما وردت كلمة « غَنِينَا » في ديوانه بشرح ابن مدرك الطائي، فالكلمة الأولى تتصرف إلى « العناية » و « الاهتمام » بينما تتصرف الأخرى إلى « الفنى ». وقد ذمَّ حاتم الصعلوك الخامل الذي لا يهتم إلا طعامه ولباسه ونومه، ولا يهتم بأمور جماعته فقال :

لَحَى اللَّهَ صَعْلُوكُنَا مَنَاهُ وَهْمُهُ  
مَنْ الْعَيْشُ أَنْ يَلْقَى لِبُوسًا وَمَطْعَمًا  
يَنَامُ الضُّحَى حَتَّى إِذَا لَيْلُهُ اسْتَوَى  
تَنَبَّهَ مَلُوكُ الْفُرَادِ مُوَرَّمَا  
مَقْبِيًا مَعَ الْمُثْرَيْنِ، لَيْسَ بِبَارِحٍ  
إِذَا كَانَ جَدْوَى مِنْ طَعَامٍ وَمَجْمَمَا

وقد وصف حاتم الصعلوك المقدام وصبره وزهده وإقدامه وشجاعته، وإيثاره إخوانه على نفسه، وإطعامه الآخرين بينما هو يعاني من الطوى، فحيَّاه إذ لا يرى الجوع مأساة ولا الشبع مغنمًا، وهي صفات حاتم نفسه، فقال:



وإليه صعلوكٌ يساورُ هُمهُ  
ويمضي على الأحداثِ والدمرِ مُقيماً  
فتى طلباتٍ لا يرى الخمصَ ترحّةً  
ولا شعبةً إن نالها عدٌ مَغْنَمًا<sup>(١)</sup>

وسنعرض لهذا المقطع كاملاً من قصيدة حاتم الطائي في آخر الفصل في قراءتنا للمشهد الإنساني لنوعيّ الصعاليك .

لقد أجمع الصعاليك على أن شروط حياة الصعلكة التي ارتضوها لأنفسهم أو التي أُجبروا عليها هي الواقع، تتحدّد في ثلاثة أبعاد، حدّها الشنفرى الأزدي بالقلب الشجاع والسيف الحاد والرُكوبة الجسورة، ولم يكن الشنفرى بدعاً في وضع هذه الشروط، وإنما تتطلب مهنة الصعلكة ذلك، لأنها تقتضي الإغارة والقوة في العزيمة والجسد، فيقول:

لثلاثة أصحابٍ فؤادٌ مشيعٌ  
وابيضُ إصليكتٍ وصفرأء عيطلُ<sup>(٢)</sup>

وحيث إن هناك شروطاً للصعلكة تواضع عليها قادتها وأتباعها، في إجماع أو ما يشبه الإجماع، فإنّ الشاعر الصعلوك عمرو بن البراق يحدّد الشروط ذاتها، القلب الذكي والسيف الصارم والأنف الحمي، لصعلوك يراه في نظره صعلوكاً (مثالياً):

متى نجمع القلبَ الذكيَّ و صارمًا  
وانفًا حميًّا تجتنبك المظالمُ<sup>(٣)</sup>

والسُّلَيْك بن السلكة وهو من زعماء الصعاليك وأحد أشهر العدائين أو الرُجَيْلاء الذين لا تلحق بهم الخيل، حدد شروط الصعلكة على المنوال نفسه، وهي إقدامه في الحروب، والدرع المضاعفة، والسيف الصارم، هنراه يقول:

(١) حنا الحنا: ديوان حاتم الطائي، المصدر السابق نفسه، ص ٨٤-٨٥. وانظر: ديوان حاتم في ديوان اللوية، مصدر سابق، ص ١١٨ .

(٢) شرح ديوان الشنفرى، مصدر سابق، ص ٦٦ .

(٣) أبو علي الغاني: الأمالي، ط ٢، ج ٢، دار الجيل، بيروت ١٩٨٧، ص ١٢٢ .

## اغشى الحروب وسريالي مضاعفة

تغشى الجنان وسيغي صارم نكر<sup>(١)</sup>

أما تأبط شرًا وهو شاعر وفارس وصلوك يقال إنه كان أعدى ثلاثة في العرب، وهم بالإضافة إليه، الشنفرى الأزدي والسليك بن السلكة، قال يصف سرعته في العدو، وهي صفة جسيمة مطلوبة وسائدة لدى الصماليك :

أجاري ظلال الطير لو فات ولحد

ولو صنفوا قالوا بلى انت اسرع<sup>(٢)</sup>

ويحدّد تأبط شرًا يحدّد شروط الصلعة بوضع مشابه لسابقه في الحديث عن نفسه، ولكنه يضيف حتمية الموت من خلال سنان يرشق الأضلع، فيقول:

ومن يُفَرِّ بالاعداء لا بد أنه

سيلقى بهم من مصرع الموت مصرعا

وإنني وإن عُفِرْتُ أعلم أنني

سألقى سنان الموت يرشق أضلعا

وكنْتُ اقلُّ الموت في الحي أو أرى

الذُّ وأكرى أو اموت مُقنعا<sup>(٣)</sup>

لقد كان الصماليك عامة يتحلّون بصفات أساسية متشابهة ومتقاربة، كالشجاعة والإقدام والفروسية، فهم يحددون هذه الصفات العامة للصلوك بكثير من الفخر والاعتزاز، وبدقة وصرامة، بينما يحتقرون الصلوك الخامل الذي يؤثر الراحة، وهذا زعيمهم عروة بن الورد العبسي؛ يقول في صفات مثل هذا :

لحى الله صلوكًا إذا جنَّ ليله

مصالي المشاش الفأكل مجزر

(١) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق .

(٢) ديوان تأبط شرًا: إعداد وتقديم: طلال حرب، الدار الملتية، بيروت ١٩٩٣، ص ٤١ .

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٩ - ٤٠ .

يعدُّ الغنى من دهره كل ليلة  
 أصاب قراها من صديق ميسر  
 ينامُ عشاءً ثم يصبحُ ناعساً  
 يحثُّ الحصى عن جنبه المتعفر

أما الصعلوك العامل بقوة لنفسه ولجماعته فيقول فيه:  
 ولكن صعلوكاً صفيحةً وجهه  
 كضوء شهاب القابض المتنور  
 إذا بعنوا لا يامنون اقترايه  
 تشوُّقُ أهلِ الغائبِ المتنظر  
 مطلقاً على أعدائه يزجرونه  
 بساحتهم زجرُ النخيل المشهر<sup>(١)</sup>

ويعدد الشَّنْفَرَى صفاته الخاصة بالصعلكة من حيث الأخلاق والتصرفات  
 النبيلة الحكيمة والمرادفة للرجولة الحقّة، فيقول:  
 ولست بمهيأبٍ يعشّي سوائه  
 مجدة سقباؤها وهي بُهَل  
 ولا جُببٍ اكهى مُربٍ بعِرسه  
 يُطالِعُها في شأنه كيف يفعل  
 ولا خَبِرٍ هيقٍ كانَ فؤاده  
 يغلُلُ به المكاء يعلو ويسفل  
 ولا خالفٍ داريةٍ متفزل  
 روح ويفقد داهناً يتكحل<sup>(٢)</sup>

أما صفات الصعلوك الجسدية العامة والمتعلقة بالحياة فيجدها الشَّنْفَرَى

(١) ابن السكيت: شعر هروث بن الورد العبسي، مصدر سابق، ص ٤٦-٤٧. ولاظفر: الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٩، مرجع سابق، ص ٦٢٣ وما بعدها .

(٢) شرح ديوان الشَّنْفَرَى: مصدر سابق، ص ٦٧ - ٦٨ .

الأزدي وأهمها الصبر على الجوع ومماطلته والتعامل على نفسه، والاستغناء عن المتطول حتى لو أكل التراب، ومع ذلك فهو في نشاط الذئب، فقال:

ابيم مطال الجوع حتى أميته  
واضرب عنه الذكر صفحاً فانهل  
واستف ترب الأرض كيلا يرى له  
علي من الطول امرؤ متطول  
واغسو على القوت الزهيد كما غدا  
أزل تسهاده التناثف اطلحل  
واعدل منحوضاً كان فصوضه  
كعاب نحاه لاعب فهي مثل<sup>(١)</sup>

ويمثل ذلك يحدد السليك بن السلكة صفاته وصبره على الجوع، وكيف أنه لم يبلغ ما بلغه إلا بالمعاناة المضنية وقربه وتعرضه الشديدين لأسباب المنايا، فيقول:

وعاشية راحت بطاناً دعرتها  
بسوط قتيل وسطها يتسيف  
كان عليه لون بردي فحبر  
إذا ما اتاه صارم يقتلها  
فبات له اهل خلاة فنلؤهم  
ومرث بهم طير فلم يتعيفوا  
وباتوا يظنون الظنون ومحبتني  
إذا ما علوا نثرأ أهلوا وأوجفوا  
وما نلتها حتى تصعلكت حقية  
وكسدت لأسباب المضنية اعرف

---

(١) المصدر نفسه: ص ٦٨ - ٦٩.

وحتى رايت الجوع بالصيف ضرتني

إذا قمتُ تغشاني ظلالٌ فاسدٌ<sup>(١)</sup>

أما عمرو بن البراق فيصف الصعلوك بخاصية الصمت على المكاره والصبر عليها، حتى لا يبقى لها فيه أي مطمع، ويدافع عن سلوكه طريق الصعلكة ويبرّره بأنه ردٌّ على ما أحاق به من مظالم، فيقول:

غَمَوْضٌ إِذَا عَضَّ الْكَرِيهَةُ لَمْ يَدْعُ

لَهَا طَمَعًا، طَوَّعَ الْيَمِينَ مَلَاظِمَ

تَحَالَفَ اقْوَامٌ عَلَيَّ لَيْسَلُمُوا

وَجَرُّوا عَلَيَّ الْحَرْبَ إِذَا أَنَا سَالِمٌ

وَكُنْتُ إِذَا قَوْمٌ غَزَوْنِي غَزَوْهُمْ

فَهَلْ أَنَا فِي ذَا يَا لِهَذَا نَ ظَالِمٌ<sup>(٢)</sup>

ويحدّد تأبط شراً، صفات الصعلوك بما قاله عن نفسه، من أنه سبّاق لغايات المجد في قومه، مسموع الصوت بين رفاقه، يصدرون عن رايه ويأتمرون بأمره، نحيل الجسم، ظاهر عروق الذراع، ذو عزم وجراحة على الإدلاج في الليالي المظلمة الممطرة بطولها، وهو إلى ذلك حَمَّالُ الوَيْةِ المعارك، يحضر الأندية، ويقول فيها الكلمة المحكّمة والمسموعة، وهو صاحب أسفار وغزو:

سَبَّاقٍ غَايَاتٍ مَجْدٍ فِي عَشِيرَتِهِ

مُزَجِّعِ الصَّوْتِ هَذَا بَيْنَ إِرْفَاقِي

عَارِي الطَّنَابِييِّ مَمْتَدُّ نَوَاشِرُهُ

مَدْلَاجِ أَنَهُمْ وَاهِي الْمَاءِ غَسَّاقِ

حَمَّالِ الْوَيْةِ شَهَادِ أُنْدِيَةِ

قَوْلِي مُخَمَّعٍ جَوَابِ الْهَلَاكِ<sup>(٣)</sup>

(١) الألفاني للأصفهاني، ج ٢٠، مصدر سابق، ص ٤٦٦. وانظر أيضاً: موسوعة الأمثال، مجمع الأمثال لأبي الفضل الميداني، ط ١، ج ٢، تحقيق وشرح: قصي الحسين، دار ومكتبة الهلال، بيروت ٢٠٠٣، ص ١٢ - ١٣ .

(٢) الألفاني لأبي علي الغالي، ج ٢، مصدر سابق، ص ١٢٢ .

(٣) ديوان تأبط شراً، مصدر سابق، ص ٤٩ - ٥٠ .

ويقول قيس بن منقذ السلوي الخزاعي المعروف بابن الحدادية وهي أمه، عن صفاته في الصعلكة، وكيف أنه بعد معاشرته لنفسه أصبح متلبساً مع الجن من خلال تفرده وتوحدته وتوحدته في الصحراء، وأنه بدلاً من حياة السلم في مجتمعه أصبح محارباً لأفراد، يطاعن الأبطال المتدربين بالرماح :

فلا يمانن بعدي امرؤ فجع لذة

من العيش أو فجع الخطوب العواصيا

وأصبح بعد الإنس لابس جنّة

أساقى الكماء الدّازعين العواصيا<sup>(١)</sup>

أما حاجر بن عوف الأزدي أحد الصعاليك من قبيلة سلامان ومن شعرائها الفرسان فقد وصف صعلكته وفروسيته وسرعته في العدو التي يتفاخر بها بين العرب، وأنه أسرع من أرنب وظبي تطاردهما الكلاب، وأن مطارديه يمودون خائبين لقشلهم في لحاقه والنيل منه:

وكانما تبغ الفوارس أرنباً

أو ظبي رابية خفافاً اشعباً

وكانما طردوا بذئ نمراته

صدعاً من الأروى أحسن مكلباً

اعجزت منهم والأكف تنالني

ومضت حياضهم وأبوا خائباً<sup>(٢)</sup>

إذا فجميع الصعاليك متفقون على مجمل ما يتميزون به من صفات، في مقدمتها الشجاعة والصبر على المكاره والعفة والكرم وحسن الخلق والإيثار والوفاء للجماعة، فضلاً عن صفات جسدية كالنعول والسرعة الكبيرة في العدو، والصبر

(١) الأغاني، ج ١٤، مصدر سابق، ص ٣٥٧ .

(٢) أبو حنيفة البهري، الحماسة، ط ١، وضع حواشيه، محمود دويبه دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٩، ص ٦٦ .

على الجوع والظما وعوامل الجو في الصحراء من حر شديد ويرد قارس، إلى ذلك فهم يفتخرون بحكمتهم وسماع كلمتهم وحضورهم الأندية ورجحان عقولهم.

لقد عاش الصعاليك إخوة حقيقيين بل أكثر من ذلك، يغيرون معاً ويعينون بعضهم بعضاً، فجميعهم مستهدفون لعدو مشترك، لقد ربط المصير المشترك والصحراء وقسوة المكان والزمان بينهم بروابط متينة، فعاش الشنفرى وتأبط شراً والسلوك بن السلعة وعمرو بن اليراق معاً على هذا النحو، فجاءت حياتهم على الرغم من قساوتها مفعمة بالألفة والوفاء. وأصدق مثال على ذلك رثاء تأبط شراً للشنفرى بما يكتنز في نفسه من الاعتداد بشجاعته، والوفاء لفروسية رفيق دربه ورجولته، حيث يقول:

على الشنفرى ساري الغمام ورائح  
غزير الكلى أو ضيَّب الماء باكراً  
عليك جزاء مثل يومك بالجبا  
وقد زَعَفَتْ منك السيوف البواتر  
تُجِيلُ سلاح الموت فيهم كأنهم  
بشوكتك الحذى ضلَّين عوائر  
وأجمل موت المرء إذ كان ميئاً  
ولا بد يوماً موته وهو صابر  
إذا راع زوُع الموت راع وإن حصى  
حصى معه حر كريمة مُصابر<sup>(١)</sup>

والملاحظ تكرار «ذكر الموت» سواء باللفظ المجرد، أو بالمعنى الدال والمؤكد عليه، ونرى ذلك في الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة، وكان الشاعر أراد أن يعلن أن الموت مرادف لحياة الصعلوك لكثرة من يطلبون دمه، ابتداءً من الصحراء بظروفها القاسية ووحوشها الضارية؛ وانتهاءً بالأعداء من الرافضين لطريقتهم في

(١) ديوان تأبط شراً: مصرع سابق، ص ٣٩-٣١.

الحياة، والثائرين لأنفسهم من هؤلاء الذين تحنوا القبيلة والمجتمع والطبيعة بكل ما فيها من قسوة، أو بالمولودين منهم لسببٍ أو لآخر .

### ٣ - ليل الصعاليك :

الليل هو الطرف الزمني المناسب الذي يقوم الصعاليك فيه بغاراتهم، وينفذون جُلَّ نشاطهم في سلب القوافل، ولذا كانوا على ألفة تامة مع الليل، وكان ليلهم مختلفاً عن ليل الآخرين، خالياً من ملذات الحياة وترفها، تتم فيه المطاردة والحرب والإغارة على أعدائهم التقليديين من وحوش البر والجو، ومن أعدائهم من البشر، فقلوبهم على هؤلاء الأعداء من ليل راحة إلى ليل شقاء ونصب .

لقد وصف الشاعر الصعلوك عمرو بن البراق صورةً لليلهم، لامرأة اسمها سليمي سألته عن ذلك، فالنوم فيه قليل، وكيف ينام من جُلِّ ماله سيف يستعمله ليلاً، بل إنه يترقب حلول الظلام لينفذ مآربه:

تقول سليمي لا تعرض لثغرة  
وليكنك عن ليل الصعاليك نائم  
وكيف ينام الليل من جُلِّ ماله  
حسام كلون الملح أبيض صارم  
صموت إذا عض الكريهة لم يدع  
لها طمعاً طوغ اليمين ملازم  
نقدت به ألفاً وسامحت بونه  
على النقد إذ لا تستطاع الدراهم  
الم تعلمي أن الصعاليك نوثهم  
قليل إذا نام الثور المسالم  
إذا الليل انجى واكفهرت نجومه  
ومساح من الإفراط هام جوائم



ومال باصحاب الكرى غلباته

فإنني على امر الفوايه حازم<sup>(١)</sup>

ووصف تأبط شراً بأنه ينام ليلة غرازاً، ويتريّص فيه لثأر أو للقاء كمي مقتنع،  
ويشير إلى ألفه الوحوش معه لكثرة مبيته في مراتبها، فيقول:

قليل غراز النوم اكبر همة

دم الثار أو يلقي كميًا مقنعا

يبيت بمغنى الوحش حتى الفنة

ويصبح لا يحمي لها الدهر مرتعا<sup>(٢)</sup>

ويبين السليك بن السلكة أنه لا يهتم بالنوم ولا يفرجه الليل ولا القمر كذلك،  
حيث يقول:

إنني لتارك هامات بمجزرة

لا يزدهيني سواد الليل والقمر<sup>(٣)</sup>

أما الشنفرى الأزدي فيصف ليلته بأنها «نحس» أي شديدة البرودة، يضطر  
فيها إلى إيقاد قوسه، والملاحظ هنا وصفه الليل بكل ما فيه من مساوئ البرد  
وشدة الظلمة، وغزارة المطر، التي تؤدي إلى ارتعاد أحشائه رهبةً وجوعاً، ويذكر  
أنه يفتersh الأرض ويلقي عليها جسمه النحيل وأضلمه الناتئة من قلة اللحم عليها،  
وينام مستيقظ المينين خشية مكروهم قد يدنو منه، ونرى أنه يختار الألفاظ الجافة  
المرعبة في الوصف فيقول:

وليلة نحس يصطلي القوس ربها

واقطفه اللاتي بها يتنبّل

(١) الألفاني للأصفهاني: مصدر سابق، ج ٢١، ص ١١٧ - ١١٨. وانظر: الأمالي للقائي، ج ٢، مصدر سابق، ص ١٢٢.

(٢) ديوان تأبط شراً: مصدر سابق، ص ٣٨-٣٩.

(٣) الموسوعة الشعرية: مصدر سابق.

دعستُ على غطشٍ ويغشٍ وصحبتني  
شعارٌ وإنزيرٌ ووجزٌ والفكل  
والف وجه الأرض عند الفتراشها  
باهداً تُنبيه سناسنٌ قُلْ  
تنام إذا نام يقظى عيونها  
جثأنا إلى مكروهةٍ تتغلغلُ<sup>(١)</sup>

أما ليل الصعلوك الخامل فهو مختلف، يصادق فيه الطعام والنام، ولا يهتم  
بغيره من الصعاليك، لذلك كان موضع النّم من الصعاليك الشجعان جميعاً وفي  
مقدمتهم عروة بن الورد أبو الصعاليك الذي يصف ذلك الليل المزري فيقول:  
لَحَى الله صعلوكاً إذا جنَّ ليله  
مُصافى للمشاشِ الفأ كل مَجْزِرِ  
ينام عشاء لم يصبح ناعساً  
يحثُّ الحصى عن جنبه المتعفّر<sup>(٢)</sup>

إنَّ مجمل الظروف التي كان يعيشها الصعلوك، جعلته ينظر إلى الكيفية التي  
سيلقى فيها منيته المتوقعة في ضوء هذه الأجواء القاسية، وما فيها من جسارةٍ  
ومخاطرة، وما يتعرض له من قسوةٍ وخطرٍ لكثرة أعدائه وتوَعُّعهم، وما ينتظره من  
مترصّين به من وحوش الصحراء الضارية وفرسانها العتاة، ومثلما عاش حياته  
عاشقاً للحرية والبساطة، فإنه ينظر إلى نهايته بالمنظار نفسه، فلا يريد بواكباً من  
عمّات وخالات، لأنهنَّ ببساطةٍ لن يفتقدنه أو ييكن عليه، وهو انسجاماً مع هذه  
البساطة، يريد ميتةً متحررةً من القبر المتعارف عليه، وخاليةً من تقاليد العزاء  
والرثاء السائدة آنذاك، ثمَّ أليس هو مخلوعاً من القبيلة ومتبرأً منه؟ يقول الشنفرى:

(١) شرح ديوان الشنفرى: مصدر سابق، ص ٧٣.

(٢) ابن السكيت: هم عروة بن الورد العمبي، مصدر سابق، ص ٤٦-٤٧. وانظر: ديوان عروة بن الورد، مصدر سابق،

ص ٣٧. وانظر: جهمرة أشعار العربيه مصدر سابق، ص ١٧٦.

إذا ما اتحنى ميتي لم أباليها

ولم تنزّ خالاتي السموع وعمتي<sup>(١)</sup>

لذلك فهو يوصي بدفنه وفقاً لطقوس الصحراء وأجوائها بما فيها من وحوش كاسرة، حيث «أهدى» جثته لأم عامر وهي أنثى الضبع لتأكلها، ويبدو أنه يريد أن تلقى جثته في العراء لتكون متاحة للضباع، أو في قبر شبه مكشوف قريب من وجه الأرض لتتبشه الوحوش، فيقول:

لا تقبروني إن قبري محرم

عليكم ولكن ابشري أم عامر<sup>(٢)</sup>

وبما أنها النهاية فإن صلوكاً آخر هو حاجز بن عوف الأزدي يختلف مع الشنفرى في نظرته للنهاية وتبعاتها، فنراه يتوسّم في قريباته النّوح عليه والنّذب والبكاء والإعوال، كما أنه يصرّح بأنه في حال موته سيكون قد قضى مآربه من الدنيا :

ألا عللاني قبل نوح النّواب

وقبل بكاء المغفولات القرائب

وقبل نواشي في تراب وجندل

وقبل نشوز النفس فوق القرائب

فإن تاتني الدنيا بيومي فجاءة

تجنّني وقد قضيت منها ماري<sup>(٣)</sup>

ويتصوّر تأبّط شراً نهايته فيصفها متّعظاً وناصحاً، ويكّفي عن الموت بأنه «مدبر» و«نازلاً»:

إذا المرء لم يحتلّ وقد جدّ جدّه

اضاع وقاسى امره وهو مدبر

(١) محمد نبيل طريقي: شرح ديوان الشنفرى، مصدر سابق، ص ٤٢ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٢ .

(٣) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق.

ولكن اخو الحزم الذي ليس نازلاً  
 به الامر إلا وهو للحزم مبصر  
 فذاك قريع الدهر ما كان خولاً  
 إذا سُدَّ عنه منخر جاش منخر<sup>(١)</sup>

ولم تنتهِ الصعلكة العربية بنهاية شعراء الجاهلية، بل تركت آثارها وامتدت إلى شعراء آخرين في عصر صدر الإسلام وبنى أمية والعصر العباسي، فكانوا الجناح الثاني والامتداد المكمل لمنزع الصعلكة كحركة إنسانية وانتقاضية تسعى إلى الحرية والعدل والمساواة<sup>(٢)</sup>.

لقد حفظ الرعيل الأول من صماليك الجاهلية وحتى صماليك صدر الإسلام وبنى أمية، قيم «الفروسية الروحية»، كما أبدعوا في «الفروسية البدنية» وفرضوا بالقوة قيمهم التي آمنوا بها، على الحيز المكاني الذي لا يستطيع أحد أن يناقضهم في السيطرة عليه وهو الصحراء.

أما سلوك الصماليك في الفرو والنهب - على ما فيه من اختلافات جوهرية عن السلب والنهب الجماعي للقبائل المتكاثفة والمتحدة فقد كان متساوفاً والنهب القبلي وموازياً له ومقتدياً به، لكن عمل الصماليك كان فردياً في معظمه، وإن كانوا يعمدون إلى رأي جماعتهم وزعمائهم أحياناً كثيرة في التخطيط وتقسيم الغنائم، في حين كان النهب القبلي جماعياً.

(١) ديوان تأبط شرًا، مصدر سابق، ص ٣٣.

(٢) لعل أشهر الصماليك في عصر صدر الإسلام وبنى أمية هو الشاعر مالك بن الربيب التميمي الذي تجرأ على هجاء الحجاج في عز سلطانه واستبداده ومذابحه، ومنهم: شظاظ مولى تميم وأبو حريجة التميمي وأبو النشاش التميمي وهويث أحد بني كعب بن مالك بن حنظلة وجعفر بن مالك التميمي وأبو منازل السعدي وصغير النقي الهذلي والخطيم بن نويرة ويكر بن النطاح والقنات الكلابي ومبيد الغنبري النخعي، حسين عطلوان، الشعراء الصماليك في العصر العباسي الأول، ط١، دار الجبل، بيروت ١٩٨٨، ص ٥٥ وما بعدها، ص ٦٤ وما بعدها.

#### ٤- شعر الصعاليك خصائصه وموضوعاته :

هرب الصعاليك من ظلم الحياة في قبيلتهم ومجتمعهم، مطاردين ومطاردين، يتهبون ويسلبون، وكانوا طائفةً خارجةً على المجتمع، متمردةً على أوضاعه وتقاليده. فلم يحفل بهم القدماء وخاصةً الذين جمعوا أشعار الجاهليين - لأنه لم تكن هناك أواصر صداقةٍ ومودةٍ بينهم وبين مجتمعهم - فذهب أغلب شعرهم نتيجة هذا التشرذم في الصحراء<sup>(١)</sup>.

ولكن على الرغم من هذا فقد وصلت إلينا مجموعةٌ لا بأس بها من أشعار الصعاليك، بعد تصعلكهم، وربما قبل أن يتصعلكوا، أي عندما كانوا متصالحين مع مجتمعهم إلى حدٍّ ما؛ وقد توزعت بين كتب اللغة والأدب القديمة كالآغاني، ولسان العرب، وجمهرة أشعار العرب، والمفضليات، والأصمعيات، وكتب الحماسة، وقد وصلت عن طريق قبائلهم أو عن طريق القبائل التي استجاروا بها، أو عن طريق الصعاليك أنفسهم، حيث كانوا يروون لأنفسهم بأنفسهم وخاصةً عروة بن الورد العبسي<sup>(٢)</sup>.

لقد كان شعر الصعاليك نابغاً من حياتهم وتوجهاتهم ويمثلها أصدق تمثيل، كما كان متأثراً بطبيعة مجتمعهم، ومتضمناً بذوراً أولية للنقد السياسي، ومحملاً بأبعادٍ سياسيةٍ وفكريةٍ تكشف عن وعيٍ مبكرٍ لدى الإنسان الجاهليِّ بأهمية الحرية والعدالة والمساواة، كما أنهم وصفوا أبعاد حياتهم وعناصرها، وصفاتهم من شجاعةٍ وإقدامٍ ووفاءٍ وبطولةٍ، وخلا شعرهم من الغزل، وأكثروا فيه من مخاطبة زوجاتهم وأمهاتهم، فقد كان للأُم والزوجة موقعهما البارز في شعر الصعاليك، لأن كثيراً منهم ينحدر من الهجاء، أي أبناء العبيد أو الإماء، مما جعل من نسبيهم عبثاً آخر يضاف إلى معاناتهم كقول الشنفرى مخاطباً قومه بـ «بني أمي» :

(١) يوسف خليف، مرجع سابق، ص ١٤٥ وما بعدها .

(٢) للرجع نفسه: ص ١٥١ وما بعدها .

## اقيموا بني امي صدور مطيكم فإنني إلى قوم سواكم لأميل

وقد تميّز شعرهم بوحدة الموضوع، ومثل صندى لواقع أعمالهم ونفسياتهم، وخلا معظمه من القصائد الطويلة واستعاضوا عن ذلك بالمقطعات التي كانت سمة بارزة في أشعارهم، وهو ما يتناسب مع الظروف البيئية المحيطة بهم ومع ظروفهم النفسية المحيطة، وقد قامت معظم قصائد الشعراء الصعاليك على غرض فني واحد، على خلاف ما قامت عليه القصيدة الجاهلية التقليدية من تعدد أغراضها، وهو ما يعني أن أغلب ما وصل إلينا من شعر صعاليك الجاهلية كان يحمل سمات خاصة عن فكر تلك الجماعة المثيرة للجدل وقتها قديماً وحديثاً، وباستثناء لامية الشنفرى (٦٩) بيتاً، فإن ما لدى الصعاليك من قصائد يمكن أن يقال إنها طويلة، لا يتعدى بضع قصائد، ومع ذلك فإن طولها متواضع لا يتعدى أربعة وثلاثين بيتاً، ومنها (تائية الشنفرى) المنشورة في المفضليات (٢٤) بيتاً، ولامية عمرو ذي الكلب الهذلي (٢٠) بيتاً، ورائية عروة بن الورد (٢٧) بيتاً، ورائية صخر الغي الهذلي (٢٧) بيتاً، ورائية تأبط شرّاً في رثاء الشنفرى (٢٧) بيتاً، وقافيتة المنشورة في المفضليات (٢٦) بيتاً، ورائية الأعمى الهذلي (٢٤) بيتاً، وميمية أبي خراش الهذلي (٢٤) بيتاً، ودالية صخر الغي (٢٣) بيتاً، وهناك مجموعة قليلة من قصائد الصعاليك قيلت في أغراض عامة، أما باقي شعرهم فمكوّن من مقطوعات يتراوح عدد أبيات الواحدة منها بين البيتين والتسعة أبيات<sup>(١)</sup>. ونضيف إلى هذه القصائد (عينية قيس بن الحداية) في (٤٦) بيتاً. وحفل شعرهم بالغريب لفظاً وموضوعاً كمصارعة الفيلان والسّمالي والذّئاب، وقد كان وجود الغريب في شعر الصعاليك من أبرز الصفات الغالبة على شعرهم، فلفتهم كانت هي لغة الشعر الجاهلي، باعتبار اللغة هي الرابط الأكبر وربما الوحيد الذي يربطهم بالمجتمع، وهي أساس التبادل الفكري بين أفرادهم جميعاً، ولكن شعر الصعاليك هي الأغلب كان مليئاً

(١) يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٥٢ وما بعدها .

بالألفاظ الغريبة، وبدرجة أكبر من الشعراء الجاهليين الآخرين الذين عاشوا حياةً سويةً ومستقرة، ولعل خشونة حياتهم وانفرادهم وتوحدهم وبالتالي توحدشهم، كانت من أهم أسباب وجود الوحشي والغريب في لغتهم، فكان ذلك واضحاً أحياناً في الكلمة وأحياناً في القافية وأحياناً كثيرة يجتمع الغريب في اللفظ والقافية والمعنى، ويمكننا القول إن ذلك النمط من الحياة انعكس غريباً ووحشياً على لغتهم الشعرية، ويكاد تأبط شراً يكون على رأس الشعراء الصماليك في صعوبة لغته، فلننظر إلى ما وصف به نفسه وقد هرب من قبيلة « بجيلة » فيقول:

كانما حثحثوا خضاً قوادمه

أو أمّ خشفٍ بذى شثٍ وطباق

حتى نجوث ولما ينزعوا سلبى

بواله من قببض الشد غيداق

عاري الظنابيب ممتد نواشره

مدلاج ادهم واهي الماء غساق

كالحقف حداه النامون قلت له:

نو ثلثين ونو بهم وارباق<sup>(١)</sup>

يقول عندما لحقوا بي فكانهم حركوا بحركتهم إيائي ظليماً أو ظبية، فتجوت من «بجيلة» كالمنعور المجنون الذي فقد عقله من شدة سرعتي وهربي وطلبهم إياي. ثم يصف نفسه فيقول إني عاري الساقين وظهرت عروق ذراعي، هائلاً ألدج الليل الماطر والمظلم؛ يعني أنه ذو عزم وقوة وجراءة، ثم شبه شعرعدوه الذي يلحق به -وقد ذكره في بيت سابق - بأه شعر كالرمل الذي تلبّد وصلّب من كثرة ما سار عليه النامون، ويحقّره بأنه صاحب ثلثين من الفتم .

وحذا الشنفرى حنو تأبط شراً في أشماره من جهة إيراد الغريب، فامتاز ر بأسلوب خشن في لفظه الذي يمثل الحياة البدوية الجاهلية أصدق تمثيل، يقول:

(١) ديوان تأبط شراً، مصدر سابق، ص ٥٠.

ونعبل كاشلاء السُمانى تركتها  
على جنب مور كالنخيزة اغبرا  
أششني بأطراف الحماط وتارة  
ينفضّ رجلي بسبطا فعصنصرا<sup>(١)</sup>

في البيت الأول يقول إنه ترك حذاءه المغير عند الهرب كاشلاء طيور السمانى  
على قارعة الطريق، ومن ثمّ تمشّى بأطراف كروم الحمامات (ثمر يشبه التين)، ثمّ  
نفضّ رجليه في جبلي بسبطا وعصنصر في ديار سلامان بن مفرج.

وامتاز بعض الصعاليك في شعرهم بالفطرة، مثل «أبو خراش الهذلي» فهو  
مثال صادق في لفظه للشعراء الذين عاشوا حياة البيد فألفوها وعرفوها. فكان  
شعره يصدر بمغوية الصحراء دون تزيين أو تأنق، بل جاء غريباً خشناً، سريعاً  
كحياته، صلباً كأيامه. يقول:

زفوني وقالوا يا خويلد لا تُزغ  
فقلت وانكرت الوجوه هم هم  
غاليت سباق الثريس كانما  
تزغزغه مؤم من الورد مُردم  
فوالله ما ربداء أو علج عانة  
اقب وما أن تيس ريسل مصم  
ويثت حبال في مراد يروثه  
فاخطاه منها كفاف مُكرّم  
كان الملاء المحض خلف نراعه  
صرلحيه والاختني المُتخّم  
أوائل بالشدّ الذليق وحثني  
لدى المتن مشبوخ الزراعين خلج<sup>(٢)</sup>

(١) شرح ديوان الشنفرى: مصدر سابق، ص ٥٠-٥١.

(٢) الأغلبي: ج ٢١، مصدر سابق، ص ١٣٧. والظفر: ديوان الهذليين: مصدر سابق، ص ١٤٤-١٤٧.



ويستثنى من صفة الإغراب هي شعره بصورة كبيرة، عروة بن الورد، فقد كان أقل الصعاليك إغراباً من الناحية اللغوية، لأنه كان يقوم في حركتهم بدور «الزعيم الشعبي» أو صاحب المذهب الذي يدعو الجماهير إلى اعتناق مذهبه، فكان طبيعياً أن يتبسط في الحديث إلى جماهيره باللغة التي يألّفونها، ومن ناحية أخرى لم يكن عروة بالصلعوك الذي اعتزل مجتمعه، وعاش بين حيوان الصحراء ووحشها، كما كان يفعل غيره من الصعاليك، وإنما كان إنساناً بكل ما في الإنسانية من معانٍ، يحرص على الاتصال بمجتمعه الإنساني، والعمل من أجله<sup>(١)</sup>. لقد كان عروة بن الورد أباً للصعاليك، وعليه أن يخاطب الجماهير بلغة يفهمها الجميع، ولأنه لم يمتزل مجتمعه، ولم يمش في الصحراء، فقد جاء أسلوبه شعبياً سهلاً اللفظ - بالقياس إلى شعر الصعاليك - وواضح المعنى قريب التعبير لا تكليف فيه ولا تتميق بصورة أقل من كل الصعاليك الآخرين.

لقد افترق الشاعر الصلعوك لسمة الوقت أو الاستقرار لكي يتأق في شعره، بل إن واقع حياته هو الذي لم يسمح له بهذا، فالصلعوك متقل دائماً، هارب لا يتوازر لديه الوقت أو الاستقرار أو الصفاء الذهني لإعمال فكره في تأنيق الشعر، يقول السليك بن السلكة ليوصل خبراً لرفيقيْن له وهو يعدو بسرعة:

يا صاحبيّ إلا لا حيّ بالوادي

إلا عبيدٌ وأمّ بين أنواد

اتنظروا ن قليلاً زُنت غفلتهم

أم تفتنون فلن الرّيح للعادي<sup>(٢)</sup>

وهذا لا ينفي وجود أشعار للصعاليك فيها التقن في القول ولكنها قليلة، ونمثل لهذا بقصيدة لتأبط شراً قالها بعد أن نجا من أعدائه «لحيان»، وعندما عاد إلى قومه قال:

(١) يوسف خليف، مرجع سابق، ص ٣١٠.

(٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط ٦، قدم له: الشيخ حسن تميم، راجعه وأعد هارسة: الشيخ محمد هبلانم المزيان، دار إحياء العلوم، بيروت ١٩٩٧، ص ٣٦.

هَذَا قَرِيعُ النَّهْرِ مَا عَاشَ حَوْلُ  
 إِذَا سُدَّ مِنْهُ مَنَخَرُ جَاشٍ مَنَحَرُ  
 أَقُولُ لِلْخِيَانِ وَقَدْ صَفِرَتْ لَهُمِ  
 وَطَائِي وَيَوْمِي ضَيْقُ الْجُحْرِ مُغَوِّرُ  
 هَمَّا خُتَا إِنَّمَا إِسْكَازُ وَمِئْتَةٌ  
 وَإِنَّمَا دَمٌ وَالْقَتْلُ بِالْحَرْزِ أَجْدَرُ<sup>(١)</sup>

وقد تميّز شعر الصماليك بخاصية بارزة هي الدقة في التعبير، التي تمثل مظهرًا من مظاهر الصراحة والواقعية، ويمكننا ملاحظة هذه الدقة في الأرقام وتحديد الأماكن وتحديد اللفظ المعبر بدقة. يقول تأبط شراً:

إِنَّا تَلَكُمَا عِرْسِي مَنِيْعَةً ضَمِنْتُ  
 مِنَ اللَّهِ إِنَّمَا مُشْتَسِرًا وَعَالِنَا  
 تَقُولُ تَرَكْتُ صَاحِبَنَا لَكَ ضَالَعًا  
 وَجِئْتُ إِلَيْنَا فَارَقًا مَتَبَاطِنَا  
 إِذَا مَا تَرَكْتُ صَاحِبِي لثَلَاثَةِ  
 أَوْ اثْنَيْنِ مَثْلَيْنَا فَلَا أَبْتُ أَمْنًا<sup>(٢)</sup>

ومثال الدقة في تحديد الموقع الجغرافي قول الأعلام الهذلي:

فَلَسْتُ لِحَاصِنِ إِنْ لَمْ تَرُونِي  
 بِبَطْنِ ضَرِيحَةِ ذَاتِ النُّجَالِ  
 وَأَمِي قَيْنَةٌ إِنْ لَمْ تَرُونِي  
 بِعَوْرَشِ وَسْطِ عَرْعَرِهَا الطَّوَالِ<sup>(٣)</sup>

(١) ديوان تأبط شراً، مصدر سابق، ص ٣٣ - ٣٤ .

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٣-١٠٤ .

(٣) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق.

وإلى جانب هذه الدقة في تحديد الموقع الجغرافي نجد الدقة في اللفظ الذي يحدد التعبير الدقيق والذي يحدد بدوره مدلول العبارة. يقول أبو خراش الهذلي:

فلما رايَ الشَّمْسَ صارت كأنها

فَوَيْقَ البُضَيْعِ في الشَّعاعِ خَمِيلٌ<sup>(١)</sup>

ولم يحرص الشاعر الصعلوك على التصريح لأنه كان ثائراً على مجتمعه وتقاليده بشكل عام بما فيها الصّلات الفنية والشعرية، فلم يبدأ شعره بالتصريح، فضلاً عن أنه مشغول بتدبير شؤون حياته الجديدة، ثم إن شعر الصعاليك في أغلبه مقطعات، والتصريح يكون غالباً في القصائد الطوال، ولعلهم قالوها ولم تصل إلينا لضعف اتصالهم بالرواة، أو لعدم الاهتمام من جامعي الشعر. أما القصائد مصرّعة المطالع فأشهرها قصيدة الشنفرى «الثائئة» ومطلعها:

الا أم عمرو اجمعت فاستقلت

وما ودعت جيرانها إذ تولت<sup>(٢)</sup>

وقصيدة تأبط شراً «القافية» ومطلعها:

يا عيد ما لك من شوقي وإيراق

ومرّ طيف على الاموال طرّاق<sup>(٣)</sup>

وقصيدة عروة «الرائية» ومطلعها:

اقلني علي اللوم يا ابنة منذر

ونامي فإن لم تشتهي النوم فاسهري<sup>(٤)</sup>

وفي أشعار الصعاليك أبيات استغنت بنفسها، وتضمنت الحكمة أو المثل، وعُبرت عن معانٍ جميلة صادقة، نابغة من واقع حياة الصعلوك كقول تأبط شراً:

(١) ديوان الهذليين: ط ٣، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ٢٠٠٣، ص ١١٩ .

(٢) شرح ديوان الشنفرى: مصدر سابق، ص ٣٦.

(٣) ديوان تأبط شراً: مصدر سابق، ص ٤٧ وما بعدها.

(٤) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٤١ وما بعدها.

هـما خطتا إما اسار ومئة  
وإما نم والقتل بالحر أجدر<sup>(١)</sup>

أو قوله:

ومن يُفَرِّ بالاعداء لا بُدَّ أنَّهُ  
سَيَلْقَى بهم من مَضْرَعِ الموتِ مَضْرَعاً<sup>(٢)</sup>

ويقول أبو خراش الهذلي:

حمدتُ إلهي بَعْدَ عروةٍ إذ نَجَا  
خراشٌ وبعضُ الشرِّ أهونُ من بعضٍ<sup>(٣)</sup>

لقد كانت معاني هذه الأبيات معاني جاهلية بدوية، تدور في أغلبها حول الصراع والقتال، أي أنها تمثل الجزء الأكبر من حياة الصعاليك، وهي شديدة الاتصال بوقائع هذه الحياة.

وهكذا كانت القصيدة عند الشعراء الصعاليك سائرة على نظام المقطعات في أغلب شعرهم، وهذا يعني أن القصيدة الواحدة لم تكن - لقصرها - تتناول أكثر من موضوع واحد، وتخلو من المطلع الفرلي لأنهم اتسموا غالباً بالإخلاص لزوجاتهم، أو المطلع الطللي لأنهم كانوا هم الراحلين عن زوجاتهم بشكل اضطراري، وخلصت قصائدهم من التصريح، فلا وقت لديهم للتميق أو حتى التجويد، ولقد حفلت هذه الأشعار بالغريب الذي كان عضوياً لأنه استقى العفوية من حياتهم اليومية.

وكانت أشعار الصعاليك مثلاً صادقاً في لفظها ومعناها لشعر الفطرة القديم، منطبعة بطابع الصحراء، تصدر بعفوية دون اهتمام أو تزيين أو تأنق، إنما جاءت غريبة خشنة متلاحقة وسريعة كسرعة حياتهم، فكان شعرهم مرآة

(١) ديوان تالبع شراً، مصدر سابق، ص ٣٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٩.

(٣) ديوان الهذليين، مصدر سابق، ص ١٥٧. وانظر: ديوان الحماسة لأبي تمام، مصدر سابق، ص ٢٢٢. وانظر أيضاً:

ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص ٤٤٥.

صادقة لقساوة حياتهم، وصلبًا كصلابة أيامهم، جسّدوا فيه نظرتهم ورؤيتهم للحياة والحرية، وبيّنوا فيه شروط صعلكتهم وحركتهم ومنزعهم، وصفاتهم من شجاعة وإقدام ووفاء وبطولة، وحملوا شعرهم بأبعاد سياسية وفكرية تكشف عن وعي مبكر لدى الإنسان الجاهليّ بأهمية الحرية والعدالة والمساواة، وتبذر بنورًا أوليّة للنقد السياسي، كما مثل شعرهم صوتًا أوليًا للانتفاضة على السلطة القبلية ولاحقًا على السلطة السياسية، وخلا شعرهم من الغزل، وأكثروا فيه من مخاطبة زوجاتهم، وتميز شعرهم بوحدة الموضوع، ومثل صدئ لواقع أعمالهم ونفسياتهم، وخلا معظمه من القصائد الطويلة، واستعاضوا عن ذلك بالمقطعات، وهو ما يتناسب مع الظروف البيئية المحيطة بهم ومع ظروفهم النفسية والبيئية. لقد تناول شعر الصعاليك على قلته النسبية موضوعات كثيرة منها: أحاديث المغامرات والتشرد والفرار والصمود، وسرعة العدو والغزوات على الخيل، والحديث عن الرفاق، كما تناول كثيرًا من الآراء الاجتماعية والاقتصادية، وشعر المراقب والتوعد والتهديد ووصف الأسلحة؛ وتميّز شعرهم بالعديد من الظواهر الفنية وهي بإيجاز: أن شعرهم شعر مقطعات ويتسم بالوحدة الموضوعية والتخلص من المقدمة الطللية وعدم الحرص على التصريح والتحلل من الشخصية القبلية، كما اتسم بالقصصية والواقعية والسرعة الفنية والإغراب والوحشية في الألفاظ والمعاني والقوافي<sup>(١)</sup>.

وقد دار شعر الصعاليك حول عدد من المواضيع الرئيسية أهمها :

#### أ- الخروج على صوت القبيلة الجماعي وبروز الصوت الفردي

لقد سعى الصعلوك للحرية مضطرًا ووجدتها في الهروب إلى الصحراء، ولم يخرتها بملء إرادته، ولم يشأ أن يعيش وحيدًا، فاتخذ له أهلًا ونسبًا «جديدين»، ومن ضمن أولئك الأهل الجدد وحوش البرية والصحراء وطيورها، وتمسك بهذا

(١) النظر: أحمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٣٠٧. وانظر أيضًا: يوسف خليل، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٧٦ وما بعدها. وانظر كذلك: الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٩، مرجع سابق، ص ٦٠١ وما بعدها.

النسب وبهؤلاء الأهل بشدة، وفضل العيش في جماعة أو في القبيلة التي حمته وأجارتها، وخرج من نسب الدم إلى نسب المبادئ الجديدة التي ارتضاها، ومنها الخروج على صوت القبيلة، فالشاعر الصعلوك كان يكثر في شعره من الصوت الفردي (الأنا)، أما الصوت الجماعي (التحن) فينصرف إلى جماعته من الصعاليك لا إلى قبيلته، وبعد ذلك نجده يفصح عن قومه المختارين، وكأنه يباهي بهم قومه، يقول الشنفرى في قصيدته الشهيرة المعروفة بـ «لامية العرب»:

ولى بونكم أهلون سيد عملس  
وارقظ زهلون وعرفاء جبال  
هم الأهل لا مستودع السر ذائع  
لديهم ولا الجاني بما جرّ يخل  
وانسى كفاني فقد من ليس جازيا  
بحسنى، ولا في قربه متعل  
ثلاثة اصحاب: فؤاد مشيع  
وابيض إصليت وصفراء عيطل<sup>(١)</sup>

فالشاعر هنا يخرج من جلد قبيلته، أو يخرجها من جلده مثلما أخرجته، ولا يقيم قدرًا لملاقة الدم والنسب، فهو لا يقر بخلع قبيلته له، بل يعلن أنه هو الذي يرفضها ويخلمها، ويعلن أنه يفضل قومًا آخرين على قومه. وأنهم وإن خلموه وتبرأوا منه، فلن يعيش الصعلوك وحيدًا، بل إنه اتّخذ أهلًا ونسبًا جديدين، من وحوش البرية والصحراء وطيورها، وكان شديد التمسك بهذا النسب وبهؤلاء الأهل، وأنه يعيش في جماعة أو في القبيلة التي حمته وأجارتها، وقد خرج من نسب الدم إلى نسب أهله الجدد الذين ارتضاهم، وصاروا موضع تقديره لأنهم أجاروه ونصروه، فاتخذهم أهلًا بدلًا من أهله وعشيرة بدلًا من عشيرته، وأنس بوحوش الصحراء وأنست به، واستبدل معاشرته الحيوان بمعاشرته الإنسان. وهكذا نجد الشاعر يوجه

(١) شرح ديوان الشنفرى، مصدر سابق، ص ٦٥ - ٦٦ .

شعره إلى مدح مجتمعه الجديد والفخر به، وكُرِّس بذلك قطع العلاقة الفنية المتمثلة في الشعر بين الشاعر الصعلوك وقبيلته بعد انقطاع العلاقة الاجتماعية بينهما.

وقد كانت الوحدة القبلية بمثابة «قانون» القبيلة ونظامها، وكان لا بد من وجود خارجين على هذا القانون ومتمردين عليه، وذلك من باب حتمية الاختلاف والتمايز بين بني البشر، فكان هؤلاء الصعاليك هم أول الخارجين، وقد مثلوا الصوت الفردي في العصر الجاهلي خير تمثيل؛ بل إنهم كانوا صوت «المعارضة» الناثـر على مبادئ مجتمعاتهم، والرافض للأنضواء تحت راية القبيلة، فهذا الشنفرى يقول:

اقبموا بنى امي صندور مطيكم  
فإنى إلى قوم سواكم لأميلُ

ب- الثورة على التقسيم الطبقي للمجتمع القبلي الجاهلي

ثار الشعراء الصعاليك على التقسيم الطبقي للمجتمع القبلي ورأوا فيه حكماً متساقاً، وأبدوا اعتداداً وتمسكاً كبيرين بمبادئهم الجديدة، واتخذوا أحكامهم على الفرد من خلال تقدير صفاته الشخصية وسماته الخلقية والنفسية، وليس من أجل نسبه أو قبيلته. وقد كانت وحدة القبيلة في الجاهلية هي «وحدة الدم»، وكان التقسيم الطبقي يلقي عبئاً ثقيلاً ومعاناة شديدة على الطبقة الثانية والطبقة الثالثة التي هي طبقة الموالي وأسرى الحروب، مما جعل أفراد هاتين الطبقتين يمبرون عن سخطهم على هذا التقسيم الظالم ويثورون عليه، لما رأوه يحتمل الفرد إثم أن يكون أبوه مولى، أو أن تكون أمه غريبة أو سوداء، لذلك كان التمييز الاجتماعي أحد الأسباب الرئيسية التي أدت إلى حدوث ظاهرة الصعلكة، وهذا ما جسَّده قول عروة بن الورد:

فهم عيرونى أنْ أمي غريبة  
وهل في كريم ماجد ما يُعَيَّرُ<sup>(١)</sup>

(١) ديوان عروة بن الورد؛ مصدر سابق، ص ٤٠. والنظراء ابن السكيت؛ شعر عروة بن الورد؛ مصدر سابق، ص ٦٥.

وقد عانى عروة مثل كثيرين غيره آثار هذه العقدة النفسية، فقد كانت عقوبة مفروضة لا بد منها، ولا يد له فيها، وكان لها صدق عالٍ في شعره حيث يقول:

وما بي من عارٍ إخالَ عِلْفُهُ  
سوى أنْ أخوالي إذا تُسبوا نَهْدُ  
إذا ما أريدتُ المجدَ قَصَرَ مَجْنُهُم  
فَاعِيا عَلَيَّ أنْ يَقَارِبَنِي المجدُ<sup>(١)</sup>

ومن الناحية الاقتصادية، فقد وجد في القبيلة طبقتان رئيسيتان كبيرتان، هما طبقة الأثرياء وطبقة الفقراء المعوزين. ويسبب الظلم الاقتصادي كان لا بد للفقراء الصغار من الإغارة على أموال الأثرياء، يقول تأبط شراً:

ويومًا على أهلِ المواشي وتلارَ  
لأهلِ ركيبٍ ذي ثَمِيلٍ وسُنْبُلٍ<sup>(٢)</sup>

ويما أن الهوة كانت واسعة بين هاتين الطبقتين، فقد قاسى الفقراء آلام الجوع والفقر والهوان النفسي، وواد بعض الأعراب بناتهم خشية الفقر<sup>(٣)</sup>، وكان الفقير أدنى الناس وأهونهم مهما يكن حسبه، فيتعمد عنه الأقربون وتحقره زوجته، ويقهره أصغر الناس، بعكس الفتي، الذي يغطي غناه جميع معاييه، يقول عروة:

نريني للغنى استغنى فإني  
رايتُ النَّاسَ شَرُّهُمُ الْفَقِيرُ  
وَأَهْوَنُهُمْ وَأَحْقَرُهُمْ لَنِيهِمْ  
وإنْ امسَى لَهُ حَسَبٌ وَخَيْرُ  
وَيُقْضَى فِي النَّدَى وَتُرْتَرِيهِ  
خَلِيلَتُهُ وَيَنْهَرُهُ الصَّغِيرُ

(١) المصدر نفسه: ص ٣٦. وانظر: ابن السكيت، شعر عروة بن الورد، المصدر نفسه، ص ٧٤.

(٢) ديوان تأبط شراً، مصدر سابق، ص ٩٤.

(٣) ورد ذلك في القرآن الكريم، سورة النحل: الآيات ٥٧-٥٩، وانظر: للفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، مرجع سابق، ص ٥٤٤.



وَتَلَقَىٰ ذَا الْغِنَىٰ وَلَهُ جَلَالٌ  
يَكُنَادُ فُؤَادَ لَاحِيَةٍ يُطِيرُ  
قَلِيلَ نَبِيٍّ وَالذَّنْبُ جَمٌّ  
وَلَكِنَّ الْغِنَى رَبُّ غَفُورٌ <sup>(١)</sup>

وكانت النتيجة الطبيعية لهذا كله، أن فرَّ هؤلاء الصماليك من المجتمع النظامي، ليقيموا بأنفسهم «مجتمعاً فوضوياً»، شريعته «القوة»، ووسيلته «الغزو والإغارة»، وهدفه «السلب والنهب». ووجدوا في الصحراء الضيعة الواسعة، التي لا يستطيع قانون أن يخترق نطاقها، وتتعدى السيطرة عليها، مكاناً مثالياً لنشاطهم، فأتخذوها مسرحاً لعملياتهم، وأقاموا في أرجائها الواسعة «دولتهم» وعاشوا حياة حرة متمردة، تسودها العدالة الاجتماعية، وتتكاثر فيها فرص العيش أمام الجميع، وللعق فقد كان كثيرٌ من سمات هذه الحياة مشتركة بين الصماليك وقبائلهم، ولكن الصماليك انفردوا بمنزع يطبق العدالة والمساواة الاقتصادية على أساس غير قبلي، كما مارسوا حرية اجتماعية واسعة ومستقلة وخاصة بهم .

#### ج - التنظير لمبادئ العدالة والدعوة إليها

كانت انتفاضة الصماليك ثورةً على الظلم الذي يمانونه، وشكلاً من أشكال الانتفاضة الشعبية، وضع قادتها و «المنظرون» لها المبادئ والأهداف والسبل التي تقود إلى تحقيق أهدافهم، وبالتالي فإنهم كانوا معنيين بالدرجة الأولى بتبرير حركتهم المعادية لأقوامهم، والمناقضة لتوابعهم مجتمعهم، ومن هذا المنطلق نجد عمرو بن براقة يقول:

وكننت إذا قومٌ غزوني غزوتهم  
فهل أنا في ذاء، يال همدان ظالمٌ

(١) ابن السكيت: شعر عمرو بن الورد، مصدر سابق، ص ١٢٣ .

فلا صلح حتى تقدع الخيل بالقنا

وتضرب بالبيض الخفاف الجماجم<sup>(١)</sup>

فهو إنما يقزو رداً لشرفه وكرامته، ويضع الشروط للصلح، ولكنها شروط القوة المفروضة بالقنا والسيف. لقد رسم الصعاليك سبيلاً يضمن لهم موتاً كريماً أو حياة كريمة، ويحذرون من يرضى بالهوان ويقصر عن السعي في سبيل تحقيق كفايته، يقول عروة:

إذا المرأة لم يطلبن معاشاً لنفسيه

شكا الفقر أو لأم الضديق، فاعفوا

وصار على الأنين كلاً، واوشكت

مِلات نوي القرى له أن تنكرا<sup>(٢)</sup>

وقد وجدت دعوة عروة أداناً صاغية من فقراء كثيرين يريدون تحسين ظروفهم المعيشية، ويسعون لدحر الظلم عن أنفسهم، ومن أنصار مخلصين لهذه الدعوة بين أولئك الفقراء المستضعفين، الذين أجهدهم الفقر وأهزلهم الجوع، وأذلتهم الأوضاع الاجتماعية، وسدت الحياة في وجوههم سبل الميش الكريم، فالتقت حوله طوائف من الصعاليك<sup>(٣)</sup>، يؤكد عروة هذا المعنى فيقول:

فقلْتُ له إلا احْيَ وانْتَ خُرُ

ستشبع في حياتك أو تموت<sup>(٤)</sup>

ويقول أيضاً:

فسر في بلاد الله والتمس الغنى

تَعِشْ ذا يسارٍ أو تموت فتعذرا<sup>(٥)</sup>

(١) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق. وانظر: الأمالي لثقائي، ج٢، مصدر سابق، ص ١٢٧.

(٢) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٨٧، وانظر: ديوان عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٤٤.

(٣) الأغاني، مصدر سابق، ج٢، ص ٥٢ وما بعدها. وانظر: الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٩، مرجع سابق، ص ٦٠١ وما بعدها.

(٤) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، ص ٧٨، وانظر: ديوان عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٦١.

(٥) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد المعصي، مصدر سابق، ص ٨٨.

## د - غرابة بعض المواضيع الشعرية

إن المتابع لأشعار الصماليك يرى فيها صدقاً، ولكن هناك مبالغة في تصوير المشاهد الخيالية، كالصراع مع الفول أو السعالي، ولعل مثل هذه الأشعار منبثقة عن انفعالات داخلية تخفي وراءها شعوراً شديداً بالمرارة والخيبة والخواء، وعلى أية حال «يبقى شعر الصماليك لوناً مختلفاً من الشعر يتناول الأحاسيس والنوازح المتباينة، تارة يقترب من شعر الطبيعة لأنه يصور عالمها الوحشي بحيوانه ونباته وخوارقه، وأخرى نراه تنديداً وهجاءً (متأدياً) لقبائلهم المتخلفة عنهم»، ونعرض هنا لأبيات قالها تأبط شراً في صراعه مع الفول، وقيامه بمغامرة غريبة ينفرد بها عن مجاليه من الصماليك، تتلخص في أنه خرج في إحدى غاراته، وكانت ليلة شديدة الظلام، والرعد، والبرق، فاضطّر إلى المبيت في مكان يُقال له «رحى بطن»، وإذ بالفول تعترضه وتراوغه، فيماركها، ويضربها بسيفه حتى يقتلها، ولكنه من شدة المفاجأة ظل متكئاً عليها حتى الصباح، وهو يروي تفاصيل هذه المغامرة الغريبة:

الَا مَنْ مُبْلَغُ فَتْيَانٍ فَهَمِ  
بِمَا لَأَقِيثُ عِنْدَ رَحَى بَطَانِ  
وَإِنِّي قَدْ لَقِيْتُ الْفُولَ تَهْوِي  
بِسَهْبٍ كَالضَّحِيفَةِ ضَخْصَحَانِ  
فَقُلْتُ لَهَا: كَلَانَا نَضُوَاتِنِ  
أَخُو سَقَرٍ، فَخَلِي لِي مَكَانِي  
فَشَبْتُ شَدَّةً نَحْوِي فَافْوَى  
لَهَا كَفِّي بِمُصْقُولِ يَمَانِي  
فَاضْرِبِيهَا بِلَا نَقْشٍ، فَخَرْتُ  
صَرِيحًا لِلْيَنِينِ وَالْجِرَانِ  
فَقَالَتْ: عُدْ، فَقُلْتُ لَهَا زُوَيْدًا  
مَكَانِكَ إِنَّنِي قُبْتُ الْجَنَانِ

فلم اَنْفَكْهُ مُتَّخِذًا عَلَيْهَا  
لَا نَنْظُرُ مُضْهِبًا مَاذَا اتَانِي  
إِذَا عَيْنَانِي فِي رَأْسِ قَبِيحٍ  
كَرَّاسِ الْهَرَمِ مُشْقُوقِي اللِّسَانِ  
وَسَاقًا مُخْذَجٍ، وَشَوَاةً كَلْبٍ  
وَلُوبٌ مِنْ عَبَاءٍ أَوْ شَنْنَانٍ<sup>(١)</sup>

بل إنَّ تأبط شراً أدعى في قصيدة ينسبها إليه أبو العلاء المعري، أنه نكح  
الغول، فقد تخطى هنا مسألة قتلها إلى تمكُّه من معاشرتها، وقد جاء في رسالة  
الغفران على لسان تأبط شراً: «لقد كنَّا في الجاهلية نَنقُولُ وَنَتَخَرَّصُ، فما جاءك  
عَنَّا مما ينكره المعقول، فإنه من الأكاذيب»<sup>(٢)</sup>. ثم روى الشعر المنسوب إليه، وهو: «أنا  
الذي نكح الغيلان في بلدٍ ما طُلَّ فيه سماكِيٌّ ولا جادا». وقد جاء في المفصل في  
تاريخ العرب: «وقد كان الجاهليون مثل غيرهم من الشعوب يمتقدون بالجن، وقد  
تصوروهم مثلهم، قبائل وعشائر، لهم ملوكٌ وسادات، فما كانوا يروونه عنهم وعن  
اتصالهم بهم، يمثل حقيقة في نظرهم، وما كان يضعه الؤمَّاعون من شعرٍ على  
ألسنتهم، يُقْبَلُ ويُصَدَّقُ عندهم، ويُسمع إليه بتلief، ولا سيما القسم الغريب منه،  
إذ كانوا يتلذذون بسماعه، ويذكر معه هي العادة قصصٌ لشرح المناسبة التي قيل  
فيها الشعر، على طريقتهم في رواية أخبار «الأيام»، فالقصص المتعلقة بأخبار الجن  
بابٌ من أبواب التسلية التي كان يتسلَّى بها أهل الجاهلية، بل بقي من القصص  
المستملح المطلوب سماعه حتى اليوم»<sup>(٣)</sup>، يقول تأبط شراً :

أنا الذي نَكَّحَ الْغِيلَانَ فِي بَلَدٍ  
مَا طُلَّ فِيهِ سَمَاكِيٌّ وَلَا جَادَا

(١) ديوان تأبط شراً: مصدر سابق، ص ١٠٦.

(٢) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ط ١١، دار المعارف: القاهرة ٢٠٠٨، ص ٣٥٩.

(٣) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب، ج ٩، ص ٣٩٠.

فِي حَيْثُ لَا يَغْمِثُ الْغَادِي عَمَائِيَّةَ  
 وَلَا الظِّلِيمُ بِهِ يَبْغِي تَهْبِئَادَا  
 وَقَدْ لَهَوْتُ بِمَصْقُولِ غَوَارِضُهَا  
 بِخَرُّ ثَنَائِي عَنْكِ كَأَسَا وَعِنَادَا  
 ثُمَّ انْقَضَى عَصْرُهَا عَنِّي وَاعْقَبَهُ  
 عَصْرُ الْمَشِيبِ فَقُلْ فِي صَالِحِ بَادَا <sup>(١)</sup>

أما الشاعر أبو الغول الطهوي فقد وصف الغول وصفًا دقيقًا وجعلها ملقيةً  
 على جسمها عطافاً ومثزراً، ووصف ساعديها ورجليها ورأسها ويطنها وذيبيها  
 وصدرها، فقال :

فَمَنْ لَامَنِي فِيهَا قَوَاجِدَ مِثْلَهَا  
 عَلَى غُرَّةِ الْقَتِّ عَطَافًا وَمِثْزَا  
 لَهَا سَاعِدَا غُولٍ وَرِجْلَا نَعَامَةٍ  
 وَرَأْسَ كَمْسَحَةِ الْيَهُودِيِّ اَزْعَرَا  
 وَبِطْنَ كَالنَّمَاءِ الْمَزَابَةِ رَفَعَتْ  
 جَوَانِبُهُ اَعْكَائَهُ فَتَكْسَرَا  
 وَثِدْيَانِ كَالْخُرْجَيْنِ نِيْطَتْ غَرَاهِمَا  
 إِلَى جُؤْجُؤٍ جَانِي الثَّرَائِبِ اَزْوَرَا <sup>(٢)</sup>

كما اعتقد الشعراء الصماليك بالجن، في حالة تشبه الهذيان، تتملكهم  
 وتجعلهم يستحضرون المخلوقات الشيطانية، فوضعهم في ظلمة الليل الحالكة  
 وضعٌ يؤدي إلى ما يشبه الجنون أو الجنون نفسه، وهم وإن كانوا رابطي الجاش  
 في معاشة هذا الوضع، إلا أنهم لا بد لهم من عكس ما يعتقدونه في أشعارهم،

(١) أبو العلاء المصري: رسالة الففران، مصدر سابق، ص ٣٥٩.

(٢) الجاحظ: الحيوان، ط ٣، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي: بيروت ١٩٦٩، ج ١، ص ١٩٦ - ١٩٧.

فبعد الغول نراهم يذكرون الجنَّ وكأنه شيءٌ طبيعيٌّ راوه، فهذا تأبطُ شرًّا قد رأى الجنَّ حول ناره، وقد دعاهم للطعام فرفضوا وقالوا نحسد الإنس الطعاما، وتتسب هذه الآيات إلى شمر بن الحارث الضبي<sup>(١)</sup> :

ونارٍ قد خضات بُعَيْدَ هدمٍ  
بدارٍ لا أريدُ بها مقاماً  
سوى تحليلٍ راحلةٍ وعَيْنٍ  
أكالُها مخلقةً أنْ تناماً  
أنُوا نارٍ فقلتُ مَنْوَنَ قالوا  
سَراةُ الجنِّ قلتُ عَمُوا ظلاماً  
فقلتُ إلى الطعامِ فقالَ منهم  
زَعِيمٌ نحسُدُ الإنسَ الطعاما<sup>(٢)</sup>

#### هـ - الدعوة إلى التحرر من المسلمات والخرافات

برغم أنَّ الصماليك تمرضوا في شعرهم لأشياء خرافية أو شبه خرافية، كالغول والسعالي والجن، كما رأينا في الفقرة السابقة، بسبب من عزلتهم الشديدة والدائمة في الصحراء؛ إلا أنَّ الصماليك رأوا أن أولى خطوات التحرر، هي تحرير العقل من المسلمات والخرافات التي تمنعه من التفكير والإبداع، وهي مسلمات وخرافات تعتقها قبائلُ تمرّد الصماليك عليها ورفضوها وخلمتهم فخلعوها، لذلك فقد رفض الصماليك هذه المسلمات والخرافات، وجعلوا من رفضهم لها دعوة صريحة وقوية إلى نبذها عند غيرهم أيضاً، ومثال هذه الخرافات والأساطير ما زعمه اليهود من أن من دخل خيبر، فعليه أن يزحف على يديه ويطنه، وأن ينهق

(١) انظر: الفصل في تاريخ العرب؛ ج٦، ص ٧٢٥ وانظر أيضاً: الجاحظ، الحيوان، ج ٦، ص ١٩٦ - ١٩٧ .

(٢) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق. وانظر: ديوان تأبط شرًا، مصدر سابق، ص ٩٧ .

عشر مراتٍ كما ينهق الحمار، كيلا تصيبه حمّاه المشهورة فيموت. لكن عروة بن الورد كان ذا عزيمة قوية وعقل راجح، جملاه يرفض مثل هذه الخرافات، لأنها لم تمدّ كونها أسلوباً لتقبيه أهل خيبر أن غريباً قد دخل إلى حصنهم، فضلاً عن أنه لم ير فيها إلا دجلاً وخبثاً من اليهود ليهينوا كلّ داخل إلى حصنهم ويجعلوه موضعاً لسخريتهم وتهكمهم، وإن ألبسوا ذلك بطابع جدّي وربما ديني، فقال عروة رافضاً هذه الخرافة :

وقالوا لخبّ وانهق لا تضيرك خيبر  
وذلك من دين اليهود ولو  
لعمري لئن عشتُ من خشية الردي  
نهاق الحمير إنني لجزوع  
فلا وآلت تلك النفوس ولا اتث  
على روضة الأجساد وهي جميع  
فكيف وقد نكيت واشتدّ جانبي  
سَلَيْمِي، وعندي سامع ومطيع  
لسانٌ وسيفٌ صارمٌ، وحفيظة  
ورائي لأراء الرجال ضرّوع<sup>(١)</sup>

وبذلك ارتفع عروة بعقله ورفض هذا الدجل، مدلاً على أن أغلب أفكار جماعة الصعاليك جديرةً بالتقدير والاحترام .

### و- التفتُّن في وصف حياة المنفى

وصف الشعراء الصعاليك مناهيهم، وهي الصحراء غالباً، بمتاهاتها وجديها ووحشها، وصفاً دقيقاً وصوروا مشاهدنا اليومية، لأنها صارت مقرّهم الأبدّي والإجباري، فالفرد المخلوع من قبيلته المطرود من حماها يجد نفسه أمام مشكلة

(١) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٧٠ - ٧١. وانظر ديوان عروة بن الورد: مصدر سابق، ص ٤٦.

خطرة، جعلته مكشوفاً من كل حمالية ومجرداً من السكن، ولم يعد أمامه إلا الفرار إلى الصحراء ليلاقى مصيره في البادية القاسية فقيراً ومنفرداً، وفي حالة أخرى أن يلجأ إلى من يحميه ويميش في جواره، ومن هنا كانت نشأة قانون آخر من قوانين المجتمع الجاهلي، وهو «قانون الجوار»<sup>(١)</sup>.

وكثيراً ما كانت القبيلة المجيرة تغدر بالمستجير. «وحسب هؤلاء المستجيرين هواناً لنفوسهم أن ديتهم كانت نصف دية ابن القبيلة الصريح إذا ما قُتل»<sup>(٢)</sup>، ورغم أنه عربي صريح وحر؛ وبالتالي فلم يكن أمام الصعلوك من خيار إلا اللجوء للصحراء والقفار، كمنفى إجباري، وعليه أن يحتمل كافة المشاق والأخطار في سبيل الحفاظ على حياته، بل عليه أن يتحول إلى وحش كي يستطيع العيش بين وحوشها وسباعها وضوايرها، وهو ما حدث فعلاً، يقول تأبط شراً:

يبئيت بمغنى الوحش حتى الفنه

ويصبح لا يحمي لها الدهر مرتعا

راين فتى لا صيد وحش يهفه

فلو صافحت إنسا لصافحنه معا<sup>(٣)</sup>

فالحوش والضواري قد اطمأنت إليه وألفته لطول مكوثه معها حتى لتكاد تصافحه لو أمكها أن تصافح إنساناً، فقد كان من الطبيعي أن يصف الشاعر الصعلوك كل حيوانات البرية التي يراها ليل نهار، فألفها وألفته، وسيرد وصف الذئب ويحثه عن الطعام ومعاناته من شدة الجوع، وكذلك وصف القطا وعطشه ووروده إلى الماء، ووصف الأفعى وشدة الحر وغير ذلك من من مظاهر البيئة

(١) أحمد الحوفي، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٨٥ وما بعدها. انظر: مرزوق بن صنيطان بن تنباك، لجوار في الشعر العربي حتى العصر الأموي، مجلس النشر العلمي: جامعة الكويت ١٩٨٩-١٩٩٠، الحولية الحادية عشر، رسالة السبعون، ص ٣٥ وما بعدها.

(٢) انظر: الأغاني للأصمعي، مصدر سابق، ج ٢، ص ٢٠. وانظر أيضاً: محمد إبراهيم حور، النزعة الإنسانية في الشعر العربي القديم، ص ٢٨، مكتبة المكتبة، أبو ظبي ١٩٨٥، ص ٢٩. وانظر كذلك: مرزوق بن صنيطان بن تنباك، مرجع سابق، ص ٣٥ وما بعدها.

(٣) ديوان تأبط شراً، مصدر سابق، ص ٣٩.



الصحراوية، في تحليل قصيدة الشنفرى الأزدي (لامية العرب) التي اتخناها نموذجاً للمشهد الإنساني في حياة الشعراء الصعاليك.

وقد عمد الشعراء الصعاليك إلى وصف أطلالهم والحديث عن ديارهم الجديدة، لا جرياً على تقليد هنيءٍ درج عليه الشعراء كما فعل شعراء المملكات وغيرهم من الشعراء الجاهليين، عندما وصفوا الأطلال ووقفوا على الديار، وبكوا عليها واستبكوا ووصفوا الحبيبة الراحلة، لكن الشاعر الصعلوك يصف وعورة الأماكن التي يرتادها وخشونتها وقسوتها وانطماس أعلامها، ليفخر بوصوله إليها دون دليل أو هاد يهديه، فهذا تأبط شرّاً يقول:

وَشِعْبٌ كَشَلَّ الشَّوْبِ شَكْمٍ طَرِيقَهُ  
مَجَامِعَ ضَوْخِيهِ نَطَاقُ مُحَاصِرُ  
بِهِ مِنْ سَيُولِ الصَّيْفِ بَيْضُ اقْرَهَا  
جُبَانُ، لَحْمِ الصَّخْرِ فِيهِ قَرَارُ  
تَبَطَّنَتْهُ بِالْقَوْمِ لَمْ يَهْنِي لَهُ  
بَلِيلٌ وَلَمْ يَثْبِتْ لِي النِّعَتُ خَابِرُ  
بِهِ سَفَلَاتٌ مِنْ مِيَامٍ قَدِيمَةٍ  
مَوَارِئُهَا مَا إِنْ لَهْنَ مَصَادِرُ<sup>(١)</sup>

وفي مثل هذا قال عروة بن الورد:

وَعَبْرَاءُ مَخْشِي رِدَاهَا مَخْوَفَةٌ  
أَخْوَاهَا بِأَسْبَابِ الْمَنَآيَا مَفْرُذُ  
قَطَعْتُ بِهَا شَكَّ الْخِلَاجِ وَلَمْ أَقْلُ  
لَخْيَابَةٍ هِيَابَةٍ: كَيْفَ تَامَرُ<sup>(٢)</sup>

(١) ديوان تأبط شرّاً: مصدر سابق، ص ٣٢ .

(٢) ابن المكيث، شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٦٤ . ديوان عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ٣٩ .

### ز - الفخر والمدح والهجاء منزعي لا قبلي

كان الفخر والمدح والذم عند الشعراء الصماليك يقوم وفقاً لمنزعتهم واتجاههم الجديد، على أساس العصبية المذهبية لا على أساس العصبية القبلية، كما يقوم شعر الفخر لديهم على الفخر بالنفس وعزتها وشدة التحمل وحفظ الكرامة مهما بلغت المعاناة، وقليلاً ما كان الشاعر الصعلوك يمدح الغير إلا إذا أجاره أحد أو حماه، وكان الشاعر القبلي غالباً ما يفخر بنسبه وحسبه، وكذلك إذا مدح أو هجا، ولكن في مجتمع الصماليك حلت العصبية المذهبية محل العصبية القبلية، ولذلك حرص الشعراء الصماليك على الفخر بذواتهم وبإمكاناتهم الشخصية وصفاتهم الخلقية، لا بأبائهم وأجدادهم أو قبائلهم. يقول الشنفرى :

واستفّ تربّ الأرض كي لا يرى له  
عليّ من الفضل امرؤ مُنطوّل  
ولولا اجتناب الذام لم يُلفَ مشرب  
يُعاشُ به إلا لَدَيّ وماكل  
ولكن نفساً مُرة لا تقيم بي  
على الضيم إلا ريثما اتصوّل<sup>(١)</sup>

فالشاعر هنا يفخر بمزة نفسه وشدة تحمله وحفظه كرامته مهما بلغت معاناته. ويفخر السليك بأنه يفوق في فعاله، برغم لونه وربما دمايته، فعال الوضيّ من الرجال، وينصح «ابنة الأقوم» أن تعقد صلتها بالصعلوك الضروب المقدام، لا الصعلوك التؤوم الكسول المتخاذل، لكنه يرسم صورة بل مشهداً إنسانياً مؤثراً يتلخّص في ما «تلاقيه خالاته الإماء السود من الضيم والهوان، وهو عاجز لفقره عن أن يفعل من أجلهن شيئاً، حتى ليشيب رأسه ممّا يقاسيه نفسياً من أجلهن»<sup>(٢)</sup>، وكانت هذه الحال من الأسباب الأساسية لنشوء حركة الصماليك :

(١) شرح ديوان الشنفرى، مصدر سابق، ص ٦٦ .

(٢) يوسف خليفة، مرجع سابق، ص ٣٣٠ .

الا عتبت علي فصارمتني  
 واعجبها نوو اللمم الطوال  
 فإني يا بنة الاسوام اريى  
 على فعل الوضي من الرجال  
 فلا تصلي بصعلوك نؤوم  
 إذا امسى يُعدُّ من العيال  
 ولكن كل صعلوك ضروب  
 بنحل السيف هامات الرجال  
 اشاب الراس اني كل يوم  
 ازي لي خالة وسط الرجال  
 يشق علي ان يلقين ضيما  
 ويعجز عن تخليصهن مالي<sup>(١)</sup>

لقد فخر الشاعر هنا بنفسه على نحو غير مباشر، من خلال مقارنة نفسه  
 بالصعلوك الخامل الكسول، فإذا به يفوقه شجاعة وإقداماً وهي كل شيء. وشبيهة  
 بذلك قول تأبط شراً يفخر بنفسه، فهو سباق لغايات المجد، أمر نام بين رفاقه، له  
 مكان الصدارة، وأنه يتمتع بأخلاق عالية، يقول:

سباق غايات مجد في عشيرته  
 مرجع الضوت هذا بين ارفاق  
 حفال الوية شهادة انبية  
 قوال حكمة جواب افاق  
 فذاك همي وغزوي استغيث به  
 إذا استغثت بضاقي الراس نفاق

(١) أبو العباس المبرد: الكامل في اللغة والأدب، ٢، تحقيق: جمعة الحسن، دار المعرفة، بيروت ٢٠٠٧، ص ٣٤٥ .

لَتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ السَّسَنُ مِنْ نَدِيمٍ

إِذَا تَذَكَّرْتُ يَوْمًا بَعْضَ اخِلَاقِي <sup>(١)</sup>

فالشاعر هنا لا يستغني ببني قومه على عادة العرب، ويكتفي بالاعتداد بنفسه. والمدح عند الشاعر الصعلوك قليل، وإذا مدح فإن مدحه منصرف إلى من أجاروه وحموه، أو أن يمتدح من يعجبه من الصعاليك أو ربما يمدح وحوش الصحراء حيث يتغذى مثلاً وقدوة في الاعتماد على النفس وشدة التحمل. ومن مدح المجيرين قول حاجر الأزدي:

جَزَى اللَّهَ خَيْرًا عَنْ خَلِيعٍ مَطَرِدٍ

رَجَالًا خَفَوْهُ أَلْ عَمْرُو بْنُ خَالِدٍ

وَقَدْ حَبَّبْتُ عَمْرُو عَلَيَّ بَعْزَهَا

وَابْنَائِهَا مِنْ كُلِّ أَرْوَغٍ مَاجِدٍ

أَوَّلُكَ إِخْوَانِي وَجُلُّ عَشِيرَتِي

وَنُورَتِهِمْ وَالنَّصْرَ غَيْرَ الْمَصَارِدِ <sup>(٢)</sup>

وهي باب الهجاء كان الشاعر الصعلوك كريماً مع قومه الذين خلموه وتخلوا عنه، فقليلاً ما نجد الشعراء الصعاليك يهجون أقوامهم، وإن هجوههم فعلى شكل إيماة عجلى وأبيات قليلة. ولا يسرفون في ذلك الذم ولا يبالغون. ولتنظر إلى الشنفرى في هذا البيت كيف يتلطف مع قومه :

وَإِنِّي كَفَانِي فَقَدْ مِنْ لَيْسَ جَازِيًا

بِحَسَنِي وَلَا فِي قَرِيبِهِ مَتَعَلِّلُ

ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ فَوَؤَادُ مَشِيعُ

وَابْيَضُ إِصْلِيَّتُ وَصَفَرَاءُ غَيْطِلُ <sup>(٣)</sup>

(١) ديوان تأليف هراً؛ مصدر سابق، ص ٥٠ .

(٢) الموسومة الشعرية؛ مصدر سابق .

(٣) شرح ديوان الشنفرى؛ مصدر سابق، ص ٦٦ .

فالشاعر مقتصدٌ جدًّا في ذمِّ هومه ويكتفي بهذه الإشارة السريعة، رغم شدة الأذى الذي لاقاه منهم. وأما الهجاء المفصّل في شعر الصعاليك، فهو الذي يتناول بالذمِّ، الصعاليك الكمالي ذوي النفوس الدنيئة والهمم القاصرة، الذين يرضون بالفئات وبالنذلِّ والهوان، ويخشون الردى أو تحمّل المشاق في سبيل حريتهم، ومُرّت أمثلةٌ شعريةٌ عديدةٌ لهذا الذمِّ أو سَمِّها إن شئت، المقارنة بين الصعلوك المقدام والصعلوك الخامل .

### ح- نظرة الصعاليك العالية للمرأة،

لم يخلُ شعر الصعاليك من التعرّض للمرأة، في صورها المختلفة: فهي المحبوبة والمفارقة والراحلة والصادقة، واللائمة، ففرضوا نموذجًا مثاليًا للمرأة المحبوبة، حتى أن وصف بعضهم لجمالها الجسدي جاء عبر أشكال فنية، لا يطولها الإسفاف، واحتفى بعضهم بجمالها الخلقي والنفسي، بوصفه أرفع مستويات الجمال والجاذبية الروحية، وهناك بعضهم الآخر الذي جمع في أشعاره بين جمال الخلقة وجمال الخلق، كقول السليك بن السلكة :

لعمرُ أبيك والأنباء تنمي

لنعمَ الجائرُ اخْتُبني عوارا

من الخُفِراتِ لم تفضخِ أخاها

ولم ترفعِ لوالدِها شنارا

كانَ حُجامِغَ الأردافِ منها

نَقًا نَزَجَتْ عليه الرُيُحُ هارا<sup>(١)</sup>

وعلى خلاف ما كان عليه الأمر في العصر الجاهلي من تمدد الزوجات، حظيت زوجة (الشاعر الصعلوك) بمكانة رفيعة، بوصفها شريكته، التي عليه لها حقوق وعليها واجبات، نظرًا لتعلقه الشديد بأمراته، فتغزل بها وبحسنها وأخلاقيها،

(١) الموسومة الشعرية، مصدر سابق .

ولم يعمد الزوجات في الأغلب، يقول عروة بن الورد ردًا على زوجته، حين أزمع الخروج، ليكسب وينفق على جماعته المشرفين على الهلاك، وقد حاولت زوجته أن تشبهه عن ذلك، خوفًا عليه من المخاطر :

دعيني أطوِّف في البلاد لعلني  
أفهد غنى فيه (الذي الحق) مُخْبِلُ  
اليس عظيمًا إن ثلِمَ مُلِمَّةُ  
وليس علينا في (الحقوق) مُعْوَلُ<sup>(١)</sup>

ومما يدل على شدة حبه وعشقه لها، أنه يتحدث عنها حين فارقتها، وكأنها حبيبته، وليست امراته:

عَفَتْ بعدنا من أم حسان غَضُورُ  
وفي الرِّحْلِ منها آية لا تَغْيِرُ<sup>(٢)</sup>

وهناك كذلك المرأة التي تشارك الشاعر الصعلوك فضائله من سقاء وجود وإقدام وإطعام للبياع وإعانة للمكوب، كما كان الحال مع امرأة عروة بن الورد حيث يقول لها:

سلي الطارق المعتز يا أم مالك  
إذا ما اتاني بين قجري ومجزري  
أيسفر وجهي إنه أول القري  
وابذل معروفني له دون منكري<sup>(٣)</sup>

بل إن الشاعر الصعلوك لا يجد ما يشينه من أخذ مشورة امراته، وأن يعمل بها، كقول عروة بن الورد أيضًا مشاورًا زوجته :

نريني أطوِّف في البلاد لعلني  
أُخْلِيكَ أو أغنيك عن سوء مَخْطَرِ<sup>(٤)</sup>

(١) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد، مصدر سابق، ص ١٢٨ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٣ .

(٣) المصدر نفسه، ص ١٣٥ .

(٤) المصدر نفسه، ص ٤٢ .

ولهذا تبوأ الصعلوك مكانةً عاليةً لدى امرأته، لأن المرأة كان من حقها اختيار زوجها، إلا إذا كانت سبيّةً من سبايا الغزو، حتى أن حق المرأة الجاهلية بلغ حدّ تزويج نفسها ممن ترغب. مما يجعل من اختيارها صعلوكاً زوجاً لها أمراً نابعاً من اقتناع به، وبما هو عليه من وضع قد ارتضته هي، كما يتبدّى في شدّة غيرتهنّ عليهم لشدّة حبّهنّ لهم، وفي خشيتهنّ على حياتهم، على الرغم من علم هؤلاء النسوة مسبقاً بطريقة الحياة المحفوفة بالمخاطر لهؤلاء الصعاليك، يقول تأبط شراً:

وكنث إذا ما هممت اعتزمت

وأخبر إذا قلت أن افعل<sup>(١)</sup>

ويوجّه الشنفرى الخطاب لامراته التي تملكها الجزع والخوف من أجله، فيقول لها: ذريني وشأني، وقولي ما تشائين، فإنني متأكّد أنني سأحمل ذات مرّة في رحلة أبدية، لقد كان صوت هاجس الموت للشاعر الجاهلي صوتاً جهيراً ولفزاً محيّرًا:

دعيني وقولي بعد ما شئت إنني

سيُغدّي بنعشي مرّة فأغيب<sup>(٢)</sup>

##### ٥ - تحليل نماذج شعرية للمشاهد الإنسانية للصعاليك

لقد كان الصعاليك عامةً يتحلون بصفات متشابهة بالإضافة للشجاعة والفروسية، فحددوا هذه الصفات العامة للصعلوك بكثير من الفخر والاعتزاز فضلاً عن الدقة والصرامة، وقد وصف حاتم الطائي الصعلوكين الخامل والفاعل، واضماً الخطوط الدقيقة نفسها التي ذكرها أبو الصعاليك عروة بن الورد، في مشهد إنساني مؤثر، فيبدأ بوصف الصعلوك الخامل، ثمّ يثني بوصف الصعلوك المقدم على سبيل توضيح الفرق بينهما من خلال المقارنة، فيكون ذكر أوصاف الصعلوك الخامل توطئة لاستدراج الإعجاب بالصعلوك المقدم، يقول حاتم الطائي:

(١) ديوان تأبط شراً، مصدر سابق، ص ٦٠.

(٢) شرح ديوان الشنفرى، مصدر سابق، ص ٢٥.

وَلَنْ يَكْسِبَ الصَّعْلُوكُ حَمْدًا وَلَا غِنَى  
 إِذَا هُوَ لَمْ يَرْكَبْ مِنَ الْأَمْرِ مُعْظَمًا  
 يَرَى الْخُمَصَ تَعْنِيْبًا وَإِنْ يَلْقَى شَبْعَةً  
 يَبْثُ قَلْبَهُ مِنْ قَلَّةِ الْهَمِّ مُهْمًا  
 لَحَى اللَّهَ صَعْلُوكًا مَنَامًا وَهَمُّهُ  
 مِنَ الْعَيْشِ أَنْ يَلْقَى لَبُوشًا وَمَطْعَمًا  
 يَنَامُ الضَّحَى حَتَّى إِذَا لَيْلُهُ اسْتَوَى  
 تَنْبُهُ مَطْلُوجُ الْفَسَادِ مَوْزَمًا  
 مَقِيمًا مَعَ الْغَنِيِّ لَيْسَ بِبَارِحٍ  
 إِذَا كَانَ جَدْوًى مِنْ طَعَامٍ وَمَجْثَمًا  
 وَلِلَّهِ صَعْلُوكٌ يَسَاوِزُهُ هَمُّهُ  
 وَيَمْضِي عَلَى الْأَحْدَاثِ وَالْذَهْرِ مُقَدَّمًا  
 فَتَى طُلُجَاتٍ لَا يَرَى الْخُمَصَ تَرْحَةً  
 وَلَا شَبْعَةً إِنْ نَالَهَا عَدُوٌّ مَغْنَمًا  
 إِذَا مَا رَأَى يَوْمًا مَكَارِمَ اعْرَضَتْ  
 تَيْفُمُ كُتْبِرَاهُنَّ، ثَفَّتْ صَفْعًا  
 تَرَى رَمَحَهُ وَنَبْلَهُ وَجَبْنُهُ  
 وَذَا شَطَطٍ غَضَبِ الضَّرِيْبَةِ مَخْذَمًا  
 وَاحْنَاءَ سَبْرٍ فَاتِرٍ وَجَائِئُهُ  
 عَتَادَ فَتَى هَيْجَا وَطَرَفًا مُسَوِّمًا<sup>(١)</sup>

لم ينكر حاتم الطائي أنه شغل زمنًا بالصعلكة ولكن بمعناها الإيجابية من وجهة نظره، قاصدًا بالصعلكة (الفقر) عندما جعلها مقابلةً للفنى، أو أنه يعني أنه كان صعلوكًا قبل الفنى فجرب الحالتين، ولعل المعنى الأول هو الأقرب للصواب، بدليل قوله « كما الدهر في أيامه اليمر والمسر »:

(١) هنا نصر الحتمي، ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٨٢-٨٦.



## غنيانا زماناً بالتصعلك والغنى

كما الدهر في أيامه العسر واليسر<sup>(١)</sup>

وسواء أكان حاتم يعني بالصعلكة الفقر أم يعني بها الإقدام والتمرد، فقد خبر الصعلكة والصعاليك بنوعيهما: الصعلوك الخامل والصعلوك المقدام، ويقرر هنا بخبرته أن الصعلوك لن ينال الفنى ولا الحمد ما لم يركب لهما عظام الأمور، ويترك الكسل ومجالسة الفواني:

وشر الصعاليك الذي هم نفسه

حديث الفواني، وأتباع المارب<sup>(٢)</sup>

والمشهد الإنساني هنا قائم على المقابلة بين الصعلوكين: فالصعلوك الأول ملمون في عرف الصعلكة الحقّة، لأن غاية مناه وهمّة الطعام واللباس والنوم حتى الضحى، فإذا أقبل الليل تتبّه مقتبطاً لما حصل عليه، من مكاسب تمّ عن أفي ضيق في عرف الصعلوك المقدام، محافظاً على بلادة قلبه وذهنه ومتضخّم الجسم من كثرة الراحة والأكل. يقابل هذا النوع من الصعاليك صعلوك آخر هو الصعلوك الإيجابي ولعلّ حاتم يضع نفسه موضع هذا الصعلوك عندما وصفه بمعاناة الهموم، هموم نفسه وهموم جماعته، كما نعتة بالإقدام برغم الأحداث والزمن، وهو إلى ذلك لا يرى الجوع مدعاة للحزن ولا يعدّ الشبع مفناً في حد ذاته، بل إنه يصمّم على نيل أكبر المكارم عندما تعرض له، وترى عتاده رمحاً ونبلاً ودرعاً وسيفاً ماضياً وحصاناً أصيلاً مسوفاً مسرجاً وملجماً، فهو فارس مقدام. ومما يميز تصعلك حاتم قوله هنا بصيغة المتكلم:

وليل بهيم قد تسربلت هوّه

إذا الليل بالنكس الضعيف تجهّما<sup>(٣)</sup>

(١) المصدر نفسه، ص ٦٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٣.

لَحَى الله صعلوكًا إذا جَنَّ ليلُهُ  
 مُصافِي المُشاشِ الفَا كُلَّ مُجَزِرٍ  
 يَعدُّ الغنى من دهرِهِ كُلَّ ليلةٍ  
 أصَابَ قِراها من صديقٍ مُيسِرٍ  
 يَنامُ عِشاءً ثُمَّ يَصْبِحُ ناعِماً  
 يَحُثُّ الحصى عن جنبِهِ المتعَفِّرِ  
 يُعَيِّنُ نِساءَ الحَيِّ ما يَسْتَعِينُهُ  
 ويمسِي طليحاً كالبعيرِ المُحْسَرِ  
 ولكنْ صعلوكًا صفيحاً وجهه  
 كمثلِ شهابِ القابِيسِ المتَنَوِّرِ  
 إذا بعدوا لا يَامنونَ اقترابَهُ  
 تشوَّقُ اهلِ الغائبِ المتَنَقِّرِ  
 مُطْلاً على اعدائِهِ يَجزونَهُ  
 بساحتِهِمْ رَجَزَ المَنِيحِ المشهُرِ  
 فيومًا على نجدٍ وغاراتِهِ اهلُها  
 ويومًا بارِضٍ ذاتِ شَتٍّ وغَزَيرِ  
 فذلكَ إنْ يَلِقَ المَنِيَّةَ يَلْقُها  
 حميدًا وإنْ يَسْتَغِي يومًا فاجِدِرِ<sup>(١)</sup>

ونلاحظ أنه استخدم «واو رب» التكريرية، للدلالة على عديد الليالي التي  
 «تسريل» فيها الليل «المتجهّم»، أي جعله سريعاً له وستراً للقيام بأعماله، فهل هذه  
 إشارة إلى أن حاتمًا كان صعلوكًا في فترة مبكرة من حياته، أم أنه كان يتسريل الليل  
 المتجهّم ويتستّر به لمساعدة الفقراء الصعاليك؟ وعلى أية حال، فالدلالة القوية هنا  
 تؤكد أن الليل هو وقت جلّ عمل الصعاليك ومجال نشاطهم، أيًا كان ذلك النشاط.  
 لقد أوضح حاتم الطائي هذا المشهد الإنسانيّ بطريق المقابلة كما قلنا، وأوجزه من

(١) ابن السكيت: شهر هروة بن الورد، ص ٤٦-٤٨؛ والنظر: جمهرة أشعار العرب، مصدر سابق، ص ١٧٥ - ١٧٦ .

البعد بحرف الاستحالة « لن » يكسب الصعلوك ما يريد إلا بالإقدام على عظام الأمور، لقد استعان الشاعر بعدة عناصر لبناء المشهد، كان العنصر الإنساني محوراً ممثلاً في الشاعر/الصعلوك الإيجابي من جهة، والصعلوك الخامل من جهة أخرى، وصفات الصعلوك الإيجابي مقابل صفات الصعلوك الخامل، وأدوات وسلاح الصعلوك الإيجابي من رمح ونبل ودرع وحصان، مقابل صعلوك أعزل لا يملك سلاحاً لأنه لا يحارب في سبيل نفسه وجماعته، وقابل الشاعر بين الجوع والشبع وبين الترحه والقبطة، وبين الحرص على الزاد والملبس والنوم، مع المذلة والهوان وبين عدم الحصول على ذلك إلا بالمرّة والإقدام. وذكر عناصر زمانية كالليل البهيم والدهر والضحي وعناصر مكانية كالجمم والإقامة والمبيت .

ولم يخرج زعيمهم عروة بن الورد العبسي؛ في ذكره صفات الصعلوك الكسول الخامل، و صفات الصعلوك الحقيقي والفعال، عن الإطار الذي عرضه حاتم الطائي لنوعي الصعاليك .

## ٦ - العالم البديل في شعر الصعاليك: لامية العرب للشنقري نموذجاً

ونختار من شعر الصعاليك «لامية العرب» للشنقري الأزدي، وقد أطلقت عليها تسميات عديدة منها نشيد الحرية<sup>(١)</sup>، ولم يكن شعراء العرب يعرفون ظاهرة تسمية القصائد التي انتشرت في العصر الحديث، باستثناء القليل من القصائد المشهورات التي أعطاعا العرب أسماء كالتيمة وسمط الدهر، ولاحقاً المعلقات، والأسماء التي استخدمها أبو زيد القرشي وانفرد بها في كتابه: «جمهرة أشعار العرب» كالسُموط والمجمهرات والمنققيات والمذهبات والمشويات والمَلَحَمات. ويبدو أن اسم (لامية العرب) تسمية متأخرة، وُجدت لما كثرت اللاميات، ومنها (لامية المعجم) وأصبح من الضروري تزيقها بإعطاء أسماء لها؛ لكن كثيراً من الأدباء

(١) من اسمائها: لامية العرب ونشيد الحرية ونشيد الصعراء ورحلة التوحش وغير ذلك من التسميات.

القلماء لم يعرف هذه اللامية ولا اسمها، ومن بينهم صاحب الأغاني، وابن سلام وابن قتيبة والمرزباني في كتابيه (الموشح والمؤتلف والمختلف) لم يترجموا للشنفرى، ولم يذكره الأصمعي في حواره مع أبي حاتم السجستاني، واكتفى بقوله إنه من لصوص العرب العدائين.

## أ - نسبة اللامية؛

تنسب لامية العرب للشنفرى الأزدي، غير أن نسبتها إليه كانت موضع أخذٍ وردٍّ وخلافاتٍ وترجيحات<sup>(١)</sup>، يذكر أبو علي القالي في أماليه أن ابن دريد ينسبها إلى خلف الأحمر<sup>(٢)</sup>، ولكن لغة القصيدة وصياغتها، وما ورد في ثنائياها من حُكمٍ وأمثال، ومن تعودٍ سرى الليل وحرَّ الهجير وكبح الطوى وماطلة الجوع، وممارسة حياة التقشُّف، وسَبَقَ الوحوش في سرعته، تنفي هذا الاحتمال لأنها سجايا شاعر عاش البادية وإلفها بكلِّ أحوالها كالشنفرى، وليست مما يعانيه أو يراه شاعرٌ حضريٌّ كخلف الأحمر، أما السيوطي<sup>(٣)</sup>، فيؤكد أنها للشنفرى، ولكن كرنكو، وبلاشير يعتقدان أنها قد نُحِلَّت على الشنفرى في وقتٍ آخر، على حين ذهب جورج يعقوب، وتابمه بروكلمان على صحَّة نسبتها للشنفرى. ورجَّح جابريلي ما ذهب إليه جورج يعقوب وبروكلمان من نسبتها للشنفرى وإن لم يؤكد ذلك بشكلٍ حاسم<sup>(٤)</sup>. وبرغم آراء هذا المستشرق أو ذاك، فإن «نسبة اللامية للشنفرى ثم للعرب

(١) انظر في هذه الخلافات: عطاءالله بن أحمد المصري الأزدي؛ نهاية الأرب في شرح لامية العرب؛ للشنفرى بن مالك الأزدي، دراسة وتحقيق، عبدالله محمد الغزالي، الحولية ١٢، الرسالة ٧٤، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، ص ١٣ وما بعدها. وانظر أيضاً: محمد حوزن النزعة الإنسانية في الشعر العربي القديم، ط٢، مكتبة المكتبة؛ أبوطيبي ١٩٨٥، ص ٦١ وما بعدها. وانظر كذلك: يوسف خليف: الشعراء الصماليك في العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٧١ وما بعدها، وص ٣٢٤ وما بعدها. وانظر كذلك: عبدالحميد حنفي: الشنفرى الصماليك - حياته ولاميته، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٨٩، ص ٩٧ وما بعدها.

(٢) أبو علي القالي: الأمالي، مصدر سابق، ج ١، ص ١٥٦.

(٣) جلال الدين السيوطي: الزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج ١، شرحه وضبطه وصححه: محمد أحمد جادالوئي، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت، د.ت. ص ١٧٦.

(٤) عبدالحميد حنفي: الشنفرى الصماليك - حياته ولاميته، مرجع سابق، ص ٩٧ وما بعدها.

قد استقرت نحو ألف وخمسمائة عام<sup>(١)</sup>. لقد لقيت لامية العرب اهتماماً كبيراً من الشُّرَّاح والنقاد العرب والأجانب<sup>(٢)</sup>، فكشفوا من خلالها النمط الأكمل والأصديق لحياة الصعاليك، وقد زاد عدد شروح اللامية على عشرين شرحاً، بدأها الشُّرَّاح منذ القرن الثالث الهجري. هذا فضلاً عن مئات من أهل اللغة والأدب البارزين، كالمسكري والمعري وابن الشجري وأسامة بن منقذ والعيني والسيوطي والأشموني والشنقيطي استشهدوا بأبيات منها ونسبوها إلى الشنفرى .

### ب- ترجمة شعر الشنفرى ولاميته:

وعدا عن اهتمام المستشرقين بقضية نسبته، فقد اهتموا بترجمتها للغات الأوروبية ودراستها، وطبعوها في عدة عواصم غربية، فدرسها بتوسع جورج يعقوب الذي كتب دراسة عن الشنفرى نشرت في ميونيخ ١٩١٤-١٩١٥، وتضمن القسم الأول منها معجم لامية العرب، مع الترجمة الألمانية والنص العربي، أما القسم الثاني فتضمن شواهد مناظرة وشرحها للامية العرب، وقائمة ببليوغرافية عن الشنفرى، وأكمل هذه الدراسة المستشرق جابر وكتب (هس) مقالة، وكتب (بلاشير) في هذا الموضوع. كما طبع نص اللامية في هانوفر عام ١٩٢٣، وأعدَّ دي ساسي دراسة بالفرنسية ضمن كتابه في «المختارات العربية» تناولت شعر الشنفرى ولاميته، كما كتب نولدكة دراسة لها، وكتب كرنكو مقالةً بدائرة المعارف الإسلامية، وترجمت إلى لغات عدة كالبولندية والألمانية والفرنسية والإنجليزية، وتعدُّ ترجمة

(١) المرجع نفسه، ص ١٠٣ .

(٢) شرحها عطاءالله بن أحمد المصري الأزهرى من أعلام الأدب في العصر العثماني، ومن القدماء شرحها الجريد وابن دريد والزمخشري والتبريزي وابن زكور والمكبري وعلب والحلي الفسائي والسويدي واللؤيد النجواني ومحمد بن الحسين بن كجك التركي وأبو الإخلاص والفنيمي الشيوخي والضجوي التهامي والحصامي والصفدي والمجوسي والتازي والمبيدي الحميري والنحوي مع الواسطي وعاكش اليماني ورد الشنقيطي عليه، وبالفارسية شرحها غلام حسين الشيرازي وعبد الرحمن بن محمد ولطف علي بن أحمد التتيريزي. انظر: عطاءالله بن أحمد المصري الأزهرى، نهاية الأرب في شرح لامية العرب، مرجع سابق، ص ١٣ وما بعدها . وانظر أيضاً: محمد إبراهيم حور، النزمة الإنسانية في الشعر العربي القديم، مرجع سابق، ص ٢٣ وما بعدها .

ردهاوس الإنجليزية للامية أفضل الترجمات، ونشرت في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية عام ١٨٨١، الصفحة ٤٣٧-٤٦٧، كما ترجمها (هيوج) للإنجليزية، وترجمها (جابريلي) للإيطالية وكتب مقالاً عن قضية نسبتها، وترجمت للتركية ونشرت في استانبول.

لقد ركزت مقدمة القصيدة على سحق الشنفرى على قومه، وغضبه على أبناء أمه، وحملته على النظام الاجتماعي الذي عاشه وعانى من تقاليد ما عانى، ومحتوى القصيدة ينسجم مع الحياة البائسة الساخطة التي عاشها الشنفرى، حياة الأسر والعبودية والفقر، والتناقض بين واقعه وتطلعه، فلقد وقع الشنفرى في أسر قبيلة (ههم) صغيراً، وكان أصلاً من قبيلة الأزدي اليمانية، فانخرست نفسه بالقيم العربية، والإباء والطموح إلى الانتماء من حياة العبودية بكل أشكالها، فتمرد على الضيم وتاق إلى الاغتراب عن القبيلة، ودعا إلى ما كان متعارفاً عليه من مكارم الأخلاق في الجاهلية، كالعفاف عن الجشع في المأكّل، والعفاف عن الجري وراء النساء الذي كان يدين أقرانه من الشباب، وإن تعرض للفقر فلا تذلل نفسه، وإذا واثق الفنى لم يبطر.

ولذا حفلت القصيدة بهذه الأفكار الثائرة على القيم الاجتماعية المتناقضة، التي تبناها الشنفرى مع جماعة الصعاليك، فكان من قادة ثورتهم الناقمة على نظام القبيلة، ولكنها ثورة الأقلية التي لم ترتق لقلب الواقع أو تغييره، ولم تتعاضد حتى تصبح انقلاباً اجتماعياً شاملاً .

وستتناول لامية العرب هنا باعتبارها مشهداً إنسانياً فريداً وصادقاً، يجسد الحرية والإباء والشجاعة والصبر والمعاناة من الجوع والعطش والمخاطر بكل أنواعها وفي أعلى درجاتها، ويعرض لحياة الصعاليك ويمثلها أصدق تمثيل، من حيث نشدان الحرية المفقودة في ظل نظام القبيلة المجحف، ويعرض في سبيل الحفاظ على صفاتهم المتفردة لمصاحبتهم الوحوش والطير في البراري والصحارى.

ج - نصّ لامية العرب

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُنُوزَ مَطِيئُكُمْ  
 فَبَأْنِي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَامِيلُ  
 فَقَدْ حُمِتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقِيمُ  
 وَشُدَّتْ لِبَطِيَّاتِ مَطَايَا وَازْجَلُ  
 وَهِيَ الْأَرْضُ مَنَأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى  
 وَفِيهَا بَلَنَ خَالَفَ الْفَلَى مُتَعَرِّلُ  
 لَعَنَرَكْ مَا بِالْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى الْفَرَى  
 سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَغْلُ  
 وَلِي ثَوْنُكُمْ أَهْلُونَ: سَيِّدَ عَمَلَسُ  
 وَأَزْقَطُ زُهْلُولٍ وَعَرْفَاءُ جِنَالُ  
 هُمْ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ ذَالِغُ  
 لَذَنِيهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْدَلُ  
 وَكُلُّ أَبِي بَاسِلٍ غَيْرُ انْثِي  
 إِذَا عَرَضَتْ أَوْلَى الطَّرَائِدِ ابْتَسَلُ  
 وَإِنْ مُنَّتِ الْإِنْدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ  
 بَأَعْجَلِيهِمْ إِذْ أَجْشَعُ الْقَوْمِ أَعْجَلُ  
 وَمَا ذَاكَ إِلَّا بِسِنْطَةٍ عَنْ تَفْضُلِ  
 عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضِّلُ  
 وَإِنِّي كَفَانِي فَقَدْ مَنَ لَيْسَ جَارِيَا  
 بِخُسْنَى وَلَا فِي قُزَيْبِهِ مُتَعَلِّلُ  
 ثَلَاثَةُ اضْخَابٍ: قُوَادُ مُشَيِّعُ  
 وَابْنِيضُ إِضْلِيثُ وَصَفَرَاءُ غَيْطَلُ  
 هَتُوفٌ مِنَ الْمُنَسِّ الْمُتَوْنِ تَزِيئُهَا  
 رَضَائِعُ قَدْ نَبِطَتْ إِلَيْهَا وَمِخْلُ

إِذَا زَلَّ عَنْهَا السُّهُمُ حَنَّتْ كَانَهَا  
 مُسْرَرَةً عَجَلَى تُرْنُ وَتُغْوِلُ  
 وَاعْدُو خَمِيصَ الْبَطْنِ لَا يَسْتَفْرِئَنِي  
 إِلَى الزَّادِ جِرْصُ أَوْ فُؤَادُ مُوَكَّلُ  
 وَلَسْتُ بِمِهْيَابٍ يُعْشَى سَوَافِهِ  
 مُجْدَعَةٌ سَقْبَانُهَا وَفِي بُهْلُ  
 وَلَا جُبًّا اكْهَى مُرِبٍّ بَعِزْهِ  
 يُطَالِغُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ  
 وَلَا خَبْقٍ هَبَقٍ كَأَنَّ مَوْلَاهُ  
 يَغْلُ بِهَ الْكُفَاءُ يَغْلُو وَيَسْفُلُ  
 وَلَا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ مُتَغَرِّلُ  
 يَزُوحُ وَيَغْلُو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ  
 وَلَسْتُ بِقَلْ شَرُّهُ ثَوْنٌ خَيْرِهِ  
 أَلْفٌ إِذَا مَا رُغَّتْهُ الْفَتَاحُ اغْرُلُ  
 وَلَسْتُ بِمَخْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَثُ  
 هَذِي الْهُوَجَلِ الْعِشْفِ يَهْمَاءُ هُوَجَلُ  
 إِذَا الْاَنْعَزُ الصُّوَانُ لَأَقَى مَنَاسِمِي  
 تَطَايَرُ مِنْهُ قَبَادِخُ وَمُفْلَلُ  
 أُنَيْمُ مَطَالِ الْجُوعِ حَتَّى أُمَيْتُهُ  
 وَاضْرِبْ عَنْهُ الذُّخْرَ صَفْحًا لَهَا تُهْلُ  
 وَأَسْتَفْ تُزِبُ الْأَرْضُ كَيْلًا يُرَى لَهُ  
 عَلَيَّ مِنَ الطُّوْلِ امْرُؤٌ مُتَعَوِّلُ  
 وَلَوْ لَا لَجَبَّابُ الذَّامِ لَمْ يُثَفِّ مَشْرَبُ  
 يُقَالُ بِهِ إِلَّا لَدَيَّ وَمَا أَكَلُ



وَلَعِنَ نَفْسًا مُرَّةً لَا تُقِيمُ بِي  
على الذم إلا زيناها أَتَحَوَّلُ  
وَأَطْوِي على الخنص الحوايا كما انطوت  
خُيُوطَةُ مَارِي تُغَارُ وتُفْتَلُ  
وَأَعْنُو على القوت الزهيد كما غذا  
أَزَلُّ تَهَادَاهُ التخليف اطلحل  
غذا طلويا يُغَارِضُ الرِّيحَ هالِفيا  
يَخُوتُ بِأَنْتَابِ الشَّعَابِ وَيُغَسِّلُ  
فَلَمَّا لَوَاهُ الْقَوْتُ مِنْ حَيْثُ أَتَاهُ  
نَعَا فَأَجَابَتْهُ نَفْسًا لِرُتُّحُلُ  
مُهَلَّلَةً شَبِيبَ الْوُجُوهِ كَانَهَا  
قِدَاخَ بَايْدِي يَاسِرٍ تَتَقَلَّبُ  
أَوْ الْخَشَرُمُ الْمَبْعُوثُ حَنَكْتُ نَبْرَهُ  
مَخَابِيضُ إِذَا هُنَّ سَامٌ مُعَسَّلُ  
مُهَرَّتَةٌ مُوَهَّ كَأَنَّ شُوقَهَا  
شَقُوقُ الْعِصِيِّ كَالِحَاتٍ وَيُسَلُّ  
فَضْجٌ وَضَجَّتْ بِالْمِرَاحِ كَانَهَا  
وَأَيَّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلِيَاءِ تُحَلُّ  
وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَأَتَسَّى وَأَتَسَّتْ بِهِ  
مَرَامِيْلُ غَرَاهَا وَعَزَّتُهُ مُزْمِلُ  
شَعَا وَشَكَّتْ ثُمَّ اِزْعَوَى يَغْدُو لِزَعْوَتِ  
وَلَنَضْبَرُ إِنْ لَمْ يَخْفَعْ الشَّخْوُ أَجْمَلُ  
وَفَاءٌ وَفَاعَتْ بِالِإِرَاتِ وَكُلُّهَا  
على نَحْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

وَتَشْرَبُ اسْأَرِي الْقَطَا الْخُنْزُ بَعْنَمَا  
سَرَتْ قَرِيْنَا اَحْنَاوَهَا تَحَصَّنْصَلْ  
هَمَعَتْ وَهَمَتْ وَابْتَنَزْنَا وَاسْتَلَتْ  
وَشَفَرْنَا مِنِّي فَارِطٌ مُتَقَهْلٌ  
فَوَلِيْتُ عَنْهَا وَهِيَ تَخْبُو لِغَفْرِهِ  
يُبَاشِرُهُ مِنْهَا نَقْوَنٌ وَخَوْصَلٌ  
كَانَ وَغَاها حَجَرَتْيْهِ وَخَوْلَةٌ  
اضَامِيْمٌ مِنْ سَفَرِ الْقَبَائِلِ نُزْلٌ  
تَوَافَيْنِ مِنْ شَتَّى اِلَيْهِ فَضَّلَهَا  
كَمَا ضَمَّ الذَّوَادُ الْاَضَارِيْمَ مِنْهَلٌ  
فَقَبَّ بِهَشَاشِهَا ثُمَّ مَرَّتْ كَانَهَا  
مَعَ الصُّبْحِ رَحْبٌ مِنْ اُحَاطَةِ مُجْهِلٌ  
وَالْفُ وَجْهَ الْاَرْضِ عِنْدَ افْتِرَاشِهَا  
بِأَهْدَا تُنْبِئِيهِ سَنَاسِيْنُ قُلْ  
وَاعْبِلْ مِنْخَوْصَا كَانَ فُضْوَصَةٌ  
كَغَابَ نَخَافَا لَا عِبَ فَهِيَ مُنْجَلٌ  
فَإِنْ تَبْتَلِسَ بِالشُّنْفَرِيْ أَمْ قَسَطَلِ  
لَمَّا اغْتَبَطَتْ بِالشُّنْفَرِيْ قَبْلُ اَطْوَلُ  
طَرِيْدُ جَنَائِيَاتِ تَيَاسِرُنْ لَحْمَةٌ  
عَقِيْرَتُهُ لِأَيَّهَا حُمٌ أَوَّلُ  
تَنَامُ إِذَا مَا نَامَ يَقْظَى عُيُونُهَا  
جَنَافَا إِلَى مَخْرُوجِهِ تَتَغَلْغَلُ  
وَالْفُ مُنُومٌ مَا تَزَالُ تَخُونُهُ  
عِيْلَادَا تَحْكُمِي الرِّبِيْعِ أَوْ هِيَ ائْقَلُ

إِذَا وَزَنْتَ اضْطَرَّتْهَا ثُمَّ إِنَّهَا  
 تَكُونُ فَتَاتِي مِنْ تَحْنِثٍ وَمِنْ غُلٍ  
 فَإِنَّمَا تُرِينِي كَابِنَةَ الرُّمْلِ ضَاجِحًا  
 عَلَى رِقَابِ اخْفَى وَلَا أَتَقَلُّ  
 فَإِنِّي تَمُولِي الصَّبْرَ اجْتَابَ بَرُّهُ  
 عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السَّمْعِ وَالْحَزْمِ أَفْعَلُ  
 وَأَغْدِمُ أَخْيَانًا وَأَغْنِي وَإِنَّمَا  
 يَنْتَالُ الْغِنَى ذُو الْبُعْدَةِ الْمُتَبَلِّلُ  
 فَلَا جَزَعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَعَشِّفُ  
 وَلَا مَرَحٌ تَخْتِ الْغِنَى انْخِئِلُ  
 وَلَا تُرْهِجِي الْأَجْهَالَ جَنَمِي وَلَا أَرَى  
 سَأُولًا بِأَغْقَابِ الْأَسَاوِيلِ أَنْمِلُ  
 وَلَيْلَةَ نَحْسٍ يَضْطَلِّي الْقَوْسُ رَبُّهَا  
 وَأَقْطَعُ اللَّاتِي بِهَا يَتَنَبَّلُ  
 نَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَبَغَشٍ وَضَحَبَتِي  
 سَعَارٌ وَإِزْيِيرٌ وَوَجَرٌ وَأَفْعَلُ  
 فَايْمُتْ نِسْوَانًا وَانْقُتْ إِلْدَةً  
 وَعُتْتُ كَمَا ابْدَأْتُ وَالْقِيلُ الْقِيلُ  
 وَاضْبَحْ غَنِي بِالْقَمِيصَاءِ جَالِسًا  
 فَرِيْقَانِ: مَسْؤُولٌ وَأَخْرُ يُسَالُ  
 فَقَالُوا: لَقَدْ هَرُتَ بِلَيْلٍ جَلَابُنَا  
 فَقُلْنَا: إِنَّا بَعْثُ عَسٍّ أَمْ عَسٌ فَرَعْلُ  
 فَلَمْ يَكْ إِلَّا نَبَاةٌ ثُمَّ هَوُمْتُ  
 فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيحٌ أَمْ رِيحٌ اجْعَلُ

فَإِنْ يَكُ مِنْ جَنْ لَابَرَحٍ طَارِقًا  
وَإِنْ يَكُ إِنْسًا مَا كُهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ  
وَيَوْمٍ مِنَ الشُّغْرِى يَكُوبُ لُعَابُهُ  
الْعَائِيهِ فِي رَمَضَائِهِ تَقَعْلَقُلُ  
نَضَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَلَا كُنْ ثَوْنَهُ  
وَلَا سِثْرَ إِلَّا الْإِثْمِي الْمُرْغَبِلُ  
وَضَائِبُ إِذَا طَارَتْ لَهُ الرِّيحُ طَيْرَتْ  
لِبَالِدٍ عَنْ اغْطَائِهِ مَا تُرْجُلُ  
بَعِيدٌ بِمَسِّ الشُّغْرِى وَالْقَلْبِي عَهْدُهُ  
لَهُ عَبَسَ عَابٍ مِنَ الْغِشْلِ مُخَوِّلُ  
وَحَزَنِي كَظْهَرِ الثُّرَيْسِ قَفَرٍ قَطَعْتُهُ  
بِغَامِلَتَيْنِ فَهَرُهُ لَيْسَ يُغْمَلُ  
فَالْحَفْتُ أَوْلَاهُ بِأَخْرَازِهِ مُوَفِّيَا  
عَلَى قُنَّةٍ أَقْبَى مَزَلَا وَامْتُلُ  
تَرْوُدُ الْأَزَاوِي الصُّخْمُ حَوْلِي كَانَهَا  
عَذَارَى عَلَيْنِهِنَّ الْمَلَاءُ السَّمْنِيلُ  
وَيَزُكُنَنَّ بِالْأَصَالِ حَوْلِي كَانَنِي  
مِنْ الْعُضْمِ انْفَى يَنْقَحِي الْكِخَ اعْقَلُ (١)

بدأ الشاعر قصيدته بمخاطبة قومه (بني أمي)، وكأنه يصدر بياناً يؤذن  
برحيله ومفارقتهم، وأنه أميل إلى قوم آخرين، بل إنه يوجه إنذاراً هي واقع الأمر،  
ويدعوهم للانتباه من غفلتهم، وسلوك السبيل الصحيح في التعامل معه ومع من  
هم من أضرابه، وإلا فإنه راحل عنهم إلى سواهم، ولطالما أن يبيدهم إزالة الأسباب  
التي تجبره على الرحيل ولم يفعلوا شيئاً، ولم يتنبهوا في الوقت المناسب، فلا عذر

(١) ديوان الشنفرى، مصدر سابق، ص ٦٤ - ٧٨ .

لهم وهو معذورٌ في ما سيفعل. ألا نرى أنه يقول لهم «طلما الحال كذلك هانتهم الراحلون من قلبي ولست أنا وحدي الراحل من قلوبكم وأرضكم»<sup>(١)</sup>، ولا لوم عليّ في أن أكون أميل لقوم غيركم. وسيأتى لديه الرحيل نهائياً أو ليلاً فالحيل مقررٌ ومضيةٌ كالنهار. والأرض واسعةٌ وفيها منأى للكريم وللمكروه من قومه، ولن تضيق على ساري الليالي لتحقيق مقصده وخاصةً إن كان حازماً وبصيراً.

وسنرى أن هذا المشهد الإنساني أو البيان الإنذار يبدأ بالعناصر الإنسانية المتمثلة في ثلاثة فرقاهم: الشاعر وقومه (بني أمه) والقوم الآخرين، ثم يذكر الكريم على إطلاقه وهو هنا يقصد نفسه، ويشارك الخائف هنا كعنصر إنسانيٍّ إضافيٍّ، مطلوبٌ منه أن يعتزل الناس منعاً من الإضرار به. كما أن هناك عنصراً إنسانياً آخر يمثلّه (امرؤ) يسري الليل تحقيقاً لمقاصده أو خشية البفض أو الكره.

ويتتابع ورود العنصر الإنسانيّ مشوّياً بالعنصر الحيوانيّ ومتازجاً معه، وسنرى هذا التمازج والتتابع على مساحةٍ واسعةٍ من القصيدة. فقد بدأ العنصر الحيوانيّ مبكراً من الشطر الأول في البيت الأول، (صدور مطيكم) ولو كان يعني بها صدور المطايا مجازاً، ولكنه ذكرها على حقيقتها وذكر بعض لوازمها في عجز البيت الثاني (مطايا وأرجل). ولكنّ الشاعر في البيت الخامس يستبدل العنصر الإنساني بالحيواني ويفضله عليه، إنه يتخذ بدلاً من أهله أهلين آخرين من عنصر الحيوان يأنس بهم ويأمنون به، من طول المباشرة وهم أيضاً ثلاثة أصحاب: (سيدٌ عملسٌ) أي ذئبٌ قويٌّ سريع السير والحركة، خبيثٌ ربما، (وأرقطٌ زهلولٌ) أي أرقطٌ خفيفٌ، (وعرفاءٌ جبال) أي ضبعٌ طويلة العرف. وسنرى أيضاً عناصر ترد بشكل ثلاثيّ في هذه القصيدة، فهي ثلاثياتٌ متتابعة.

(١) لعل المتنبي كان ينظر إلى قول الشنفرى: وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها من خلف القلى متمزّل

هتما أمار لعل هذا في قصيدته التي قرأها أمام سيف الدولة الحمداني :

لأن تركن ضميّراً عن ميامنتنا ليحدثن أن يعتمهم نهم

إذا ترحلت عن قوم وقد قروا أن لا تقارقه فإلراطلون هم

لقد فضّل الشاعر هذه الحيوانات على بني قومه وأهله، لأنها أمانة لا تنبع سرّاً، ولا تخذل جانباً لجا إليها فلا يعاقب بذنبه، بعكس بني البشر، وفي هذا تعريض وإشارة واضحة إلى قومه .

وَلَيْسَ ثَوْنُكُمْ أَهْلُونَ: سَيِّدُ غَمَلَسُ  
وَأَزْقَطُ زُهْلُولُ وَعَرْفَاءُ جَنِيَالُ  
هُمُ الْأَفْضَلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ ذَلِيلُ  
لَنَنْتِهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرُّ يُخْذَلُ

يعود الشاعر إلى ذكر العنصر الإنساني (وكلُّ أبيّ باسل) ويقصد الفرسان، والمعروف أن الفارس الجاهلي كان يرفع من شأن خصمه، ويشيد بفروسيته ويشي على مناقبه، حتى إذا انتصر عليه كان نصراً ذا قيمة. لكنّ الشاعر في معرض هذه الإشادة يؤكد أنه الأيسل في الحرب والسلام .

تمثل صفات الشاعر الصعلوك عنصرًا فعالاً في بناء المشهد، وسنرى أنها في مجملها تشكل دور البطولة مع الشاعر في كل ثايّا المشهد، فيعد أن يؤكد الشاعر أنه الأيسل عندما تعرض أول طريدة، يقول إنه غير جشع ولا يكون أعجل القوم إلى مدّ يده للزاد، ومردُّ ذلك إلى السعة والإفضال والقناعة .

وَكُلُّ أَبِي بَاسِلٌ غَيْرَ انِّي  
إِذَا عَرَضْتُ أَوْلَى الطَّرَائِدِ ابْسَلُ  
وَإِنْ مُدَّتِ الْإِيْدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ  
بَأَعْجَلِيهِمْ إِذْ أَجْشَعُ الْقَوْمِ أَعْجَلُ  
وَمَا ذَاكَ إِلَّا بِسِنْطَةٍ عَنْ تَفْضُلِ  
عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضَّلُ

العنصر الإنساني مستمرٌّ في المشهد، (وإنّي كفاني) فقدُ (من ليس جازياً بحسنى) وهو عنصرٌ إنساني آخر يقصد به قومه، وكذلك (ليس في قريه مُتَعَلِّلُ)،

والشاعر كما نرى متأدّب في ذمّ قومه وغير مسرف، وهذه إحدى سمات شعر الصعاليك، ودليل على وفائهم ونخوتهم وتقدهم المترن لأقوامهم.

وَفِي الْأَرْضِ مَنَآئِلُ لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأُزَى  
وَفِيهَا بَنُونَ خَافَ الْقَلَى مُنْعَزِلُ  
لَعَنَرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضَبِيقٌ عَلَى أُفْرَى  
سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَغْتَلُ

إن الذي أغنى الشاعر عن فقد أولئك ثلاثة أصحاب، ونعود هنا إلى ثلاثيات الشاعر: فؤادٌ مشيعٌ مقدام، وسيفٌ قاطعٌ مجردٌ من غمده (أبيض إصليّت)، و صفرأء عيطل) أي قوسٌ صفراءٌ طويلةٌ ملساءٌ مُرْنَةٌ .

هذه الأسلحة الثلاثة هي أهم الأسلحة لدى الصعاليك، وهي من شروط الصمملكة الأساسية، وتعود هذه الثلاثة بنا إلى الثلاثية الأولى: سيدٌ عمَلَسٌ، وأرقطُ زهلُولٌ، وعرفاءُ جِيَالُ، فأهلوه هنا ثلاثة: ذئبان اثنان وضع، وأسلحته هناك ثلاثة: قلبٌ جسورٌ وسيفٌ مجردٌ وقوسٌ طويلة. ومن الطبيعي أن يقني الشاعر المشهد بوصف عنصر الأدوات الحربية، ويرفع من شأن صفاتها باعتبارها أسلحته المنتقاة والمتاحة، فقوسه ليست كباقي القمِيّ، إنها (هتوفٌ) ملساءٌ مُرْنَةٌ مُزَيَّنَةٌ ومناطلةٌ بالرصائع (المُيُور) منعًا للحسد والعين، وللقوس محمَلٌ كمحمل السيف، ملساء المترن إذا انطلق منها السهم حنّت وصوّتت كالمرأة التكلّي المصرة والمعولة من مكانٍ عالٍ .

وَلِي ثَوْنُكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدٌ عَمَلَسٌ  
وَأَرْقَطُ زَهْلُولٌ وَعُرَفَاءُ جِيَالُ  
هُمُ الْأَفْلُ لَا مُسْتَوْدِعُ السَّرِّ ذَالِغُ  
لَنِيهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرُّ يُخْذَلُ

وَكُلُّ أَبِي بَلَسْلَ غَيْرَ أَثْنِي  
إِذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ ابْسَلُ  
وَإِنْ مُنَّتِ الْإِنْدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ  
بِأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ الْقَوْمِ أَعْجَلُ  
وَمَا ذَلِكَ إِلَّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفْضُلِ  
عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضِّلُ  
وَإِنِّي كَفَانِي فَقَدْ مَنْ لَيْسَ جَارِيَا  
بِحُسْنِي وَلَا فِي قَرْبِهِ مُتَعَلِّلُ  
ثَلَاثَةُ أَضْكَابٍ فَرَاذُ مُشْتَبِعُ  
وَأَبْيَضُ إِضْلِيئُ وَصَفْرَاءُ غَيْطَلُ  
هَتُوفٌ مِنَ الْمُنَسِّ الْمُتَوْنِ تَزِينُهَا  
رَضَالِغٌ قَدْ بَيَّطَتْ إِلَيْهَا وَمِخْلُ  
إِذَا رَدَّ عَنْهَا السُّنْهُمُ حَثَّتْ كَانُهَا  
مُزْدَاةٌ عَجَلَى تُرْدُ وَتُغُولُ

ويبقى عنصر الصفات مستمراً في بناء المشهد، فالشاعر ليس كالراعي  
المهيف الذي يبعد بإبله طلباً للمرعى على غير علم، فيعطشها ويمطش لأنه سار  
على غير هدى ولا بصيرة، ودخل المرعى المجذب بدلاً من المرعى المخصب. إنه هنا  
يمرّض بقومه ويعود ليقرن ويمزج ما بين العنصرين الإنساني (الراعي) والحيواني  
(موامه وسقباها) .

وتستمر صفات الصعلوك تتثال من خلال أبيات نشيد الحرية، فالشاعر ليس  
بجبان ولا كدر الأخلاق (ولا جُبِّأَ كَهَى) وليس ملتصقاً بزوجه ومقيم (مربب) بها  
مقيم معها باستمرار، فضلاً عن أنه رجل حازم مستقلّ براه لا يشاورها في أموره:  
ماذا وكيف؟ لكنه يذكر زوجته أدخلها في العناصر الإنسانية للقصيدة .



وهو أيضًا لا يندھش من الخوف أو الحياء، وهو ليس كذكر النعام (الهيقي) المعروف بالجن والنفور، وعند المواقف الجلّى لا يضطرب قلبه اضطرابًا شديدًا كأنه كذاك الهيقي على جناحي مكاء سريعَي الحركة. ونلاحظ هنا استمرار تلازم المنصرين الإنساني والحيواني، فالإنساني عندما يتكلم عن نفسه و (فؤاده)، والحيواني ممثل بالهيقي والمكاء. صفات الشاعر كما قلنا آنفًا هي من أبطال المشهد الأساسيين إن لم تكن أبرز العناصر في المشهد. فهو ليس من قليلي الخبرة الملازمين لبيوتهم وهمهم الأكبر معاداة النساء والتشبه بهنّ، كالولع بالترنّ والتدھنّ والتكحلّ والتطيّب. وهنا تداخل المنصر الإنسانيّ بشدّة مع عناصر الرينة (الدھنّ والكحلّ والتطيّب والترنّ)، ومع عنصر الصفات السلبية (القفود مع النساء والولوع بمعادتهنّ وملازمة البيت والترنّ كالنساء)، لقد عدّ الشاعر هذا الصنف من الرجال في عداد النساء.

ولا يزال عنصر الصفات مستمرًا بلعب دوره في بناء المشهد وتتميته، فالشاعر صاحب خير (لست بعَلّ) وليس بعاجزٍ عن القيام بأعبائه في الحرب والسلم، (ليس بآلَف)، وليس بأعزل من السلاح، وهو مخيفٌ لأعدائه، شابٌ كامل الجسم قويّه وكبيره، وليس بكبير السنّ شرّه يحجز ما بينه وبين خيره. كذلك هو لا يحتار في الظلام، كان كالبليد السائر في الفلاة المنطمسة الأعلام على غير هدى، وهنا يدخل المنصر المكانيّ (يهماء) أيضًا، بل هو ماهرٌ في الدلالة، وهو إلى ذلك حديد السير، رجلاه قويّتان كالمناسم (المناسم عنصرٌ حيوانيّ)، يفتان الأمعر الصوّان فيقدح شررًا ونارًا، (الصوّان حجرٌ نارِيّ يميل إلى السواد).

ويبدأ من البيت الحادي والعشرين وحتى البيت الحادي والأربعين يتحدث الشاعر عن جوعه ومعاناته وصبره الشديد وأنفته وكبريائه، وهذه الأبيات هي جوهر المشهد، تمثل حياة الصعلوك أصدق تمثيل. ويزاوج في هذا المشهد ما بين

العنصر الإنسانيّ ممثلاً به وبصفاته، وبين العنصر الحيوانيّ وهو (الذئب) ونظراؤه والخشرم (رئيس النحل) وعنصر إنسانيّ آخر هو (المعسل) أي طالب المعسل أو مشتاره.

نحن كما أرى إزاء مشهد فيه ثلاثيات عديدة، تتكرر ولكن بصور مختلفة: هالثلاثية الأولى الشاعر وقومه والقوم الآخرون، والثانية أهل الشاعر الجدد (سيد عمّس وأرقط زهلول وعرفاء جيال)، والثلاثية الثالثة هي أصحابه الثلاثة والتي هي شروط الصعلكة (هؤاد مشيع وأبيض إصليت وصفراء عيطل). والآن سنرى ثلاثية جديدة عناصرها: الشاعر (وهو عنصر ثابت) والمعسل والذئب والخشرم، فضلاً عن مشتار المعسل .

يبدو أن الصفات الذاتية للشاعر الصعلوك تلعب دور البطولة في المشهد، وهي عادة صفات الصعلوك الإيجابي، فهو يعطل الجوع ويتأساه ويترك ذكره ويتوعدّه بالزوال بل بالإماتة، ولشدّة إباء الشاعر يستفّ تراب الأرض لكيلا يرى في حياته امرئاً يمنّ عليه ويفضّل. والشاعر ويسبب الإباء صار إلى هذه الحالة، ولولا ذلك وتجنّبه الحصول على ما ينمّ به، لأفويت عنده كلّ ما يريده من مأكّل ومشرب وملبس، ولكن بطرق غير كريمة، غير أن نفسه الأبيّة وهمتّه العالية لا تقيم على العيب إلا بقدر تحوّل عنه. ولذلك فهو يطوي أمعاءه على الجوع كانطواء سلوك الفاتل المحكمة على القتل، والقاتل هنا عنصر إنسانيّ جديد على المشهد.

أدبم مَطَالُ الْجُوعِ حَتَّى أَمِيتُهُ  
وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذُّخْرَ صَفْحًا فَأَهْلُ  
وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْلًا يُرَى لَهُ  
عَلَيَّ مِنَ الطُّوْلِ امْتَرُؤُ مُتَطَوِّلُ  
وَلَوْلَا لَجِئْتُابُ الذَّامِ لَمْ يُتْلَفْ مَشْرِبُ  
يُقَاسُ بِهِ إِلَّا لَدَنِي وَمَأْكُلُ

وَلَكِنْ نَفْسًا مُرَّةً لَا تُقِيمُ بِي  
عَلَى الذَّمِّ إِلَّا زَيْنَمَا أَتَخَوَّلُ  
وَأَطْوَى عَلَى الْخَفِصِ الْحَوَالِيَا كَمَا انْطَوَّتْ  
خَيْوُطَةُ مَارِي تَفْلَزُ وَتُفْتَلُ

ومع كل ذلك فإنه يفتدو سائرًا ويتعامل على نفسه، ويرغم قوته القليل وقواه المتأثرة بالجوع، كفتدو الذئب الأرسح المغير المتقل بين المفاوز. ويطوّر الشاعر مشهد الجوع من خلال إدخال العنصر الحيواني (الذئب)، الذي يفتدو طاوياً مثل الشاعر، ويعارض الريح في مروره ولا يكثرث بها بل يسرع في عدوه، باحثاً عن قوت له، فلما أعياه ذلك ولم يجده في مظانه المقصودة، عوى لنظائره من الذئاب يشكو الحال، فوجد لها أسوا منه حالاً، تمشي وهي مضطربة كأنها سهام تتحرك بين يدي مقامر، وهذا (عنصر إنساني جديد)، واستمراراً لتجاوز العنصرين الإنساني والحيواني يقول: كأن هذه الذئاب لك (الخشرم) وهو رئيس النحل وبيت الزنابير، وقد انبعثت من بعد إثارتها من مشاور طالب للعسل، وهي ذات أفواه واسعة الأشدق كشقوق العصي، مبديات أنيابها كريمة المراءى.

لقد أبرز العنصر الحيواني وأنتج عنصراً آخر هو عنصر الصوت، فحين (خاطب) الذئب قومه رؤوا عليه فضج وضجت في البراح، كأنها وإياه نوح (جمع نائحة) يصحن ويعولن من مكان مرتفع لأنهن هقدن بمولتهن أو أولادهن، إن الفقد هنا مشترك بين العنصر الإنساني والحيواني، فالشاعر فاقد للقوت (جائع)، والنائحات فاقدات (لكالى)، والذئب ونظراؤه تتشارك مع الشاعر في فقد الطعام (جوع مشترك وفقد مشترك) .

ولكن أخيراً ما العمل مع هذه الذئاب ؟ لقد أغضى الذئب الصائح وأدنى جفونه إلى بعضها البعض ففعلت الذئاب فعله، في حركة استسلام للواقع المعاش

وللقدر المكتوب، وأتسى الذئب فأتسى قومه، وارعوى وامتنع عن الصباح فارעות  
 مثله وامتنعت، فلم تعد الشكوى تتفع، والصبر في هذه الحالة أجمل. وعادت  
 الذئاب متمجلات إلى مرايضها برغم جوعها ومعاناتها، بعد أن عاد زميلها إلى  
 جهته، وقد قرّرت الصبر والتكتم على جوعها الشديد. لقد تخاطبت الذئاب وانتهت  
 إلى نتيجة مفادها أن (لا زاد ولا أمل). هل كان هذا الإسقاط مقصودًا به الشاعر  
 وزملاؤه الصماليك؟ فقد كانت أحوال الطرفين: الشاعر وزملاؤه والذئب ونظراؤه  
 متطابقة تطابقًا سلبياً .

وَأَطْوَى عَلَى الْخَفْصِ الْحَوْلِيَا كَمَا انْطَوَتْ  
 خَيْوْطَةُ مَارِيٍّ تُفَارِزُ وَتُفْتَلُ  
 وَأَغْنُو عَلَى الْقَوْتِ الرَّهْمِيدِ كَمَا غَدَا  
 أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّحَالِفُ أَطْلَلُ  
 غَدَا طَاوِيَا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَالِفِيَا  
 يَخُوتُ بِأَنْتَابِ الشَّغَابِ وَيُغْسِلُ  
 فَلَمَّا لَوَاهُ الْقَوْتُ مِنْ حَيْثُ أَتَاهُ  
 نَعَا فَأَجَابَتْهُ نَعَالِرُ نُحُلُ  
 مُهَلَّلَةٌ شَيْبَ الْوُجُوهِ كَانَهَا  
 قِيدَاخَ بَايْدِي يَابِسِرِ تَقَقْلَقُلُ  
 أَوْ الْخَشْرَمُ الْمُبْعُوثُ حَلَحَتْ نَبْرَهُ  
 مَحَابِيضُ إِذَا هُنَّ شَامَ مُغْسَلُ  
 مُهَرَّتَةٌ قُوَّةً كَأَنَّ شُوقَهَا  
 شُقُوقُ الْعِصِيِّ كَالِحَاتٍ وَيُسَلُ  
 فَضْجٌ وَضَجْتُ بِالْبَرَاكِ كَانَهَا  
 وَإِيَاهُ نُوحٍ فَوْقَ غَلِيَاءِ نُحُلُ  
 وَاغْضَى وَاغْضَتْ وَأَتَسَى وَأَتَسَتْ بِهِ  
 مَرَامِيْلُ غَزَاهَا وَغَزَتْهُ مُزْمِلُ

شَخَا وَشَعَتْ ثُمَّ لَزَعَوَى بَغْدُ وَلَزَعَوَتْ  
وَلِلصُّبْرِ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّخْوُ اجْمَلُ  
وَفَاءَ وَفَاعَتْ بِإِبْرَاهِيمَ وَغُلَّهَا  
عَلَى نَكْظِ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

ويمضي الشاعر في رسم مشهده الإنساني وإنشاد أنشودته الصحراوية، أنشودة الحرية، فهي هو يدخل عنصر الطير إلى المشهد عندما راح يسابق القطا إلى الماء، فيسبقها ولا تشرب إلا (سؤره) أي بقايا شربه. الا نرى إصراراً أو ما يشبه الإصرار من الشاعر على استمرار تعاقب وتجاوز العنصرين الإنساني والحيواني؟ وكأنه يعرض لألفته مع الطير والحيوان وتفضيلها عندما اتَّخذها أهلاً على بني البشر؟ فضلاً عن أن مشهد القطا والمنهل كان إشارة واضحة إلى ما يمانيه الشاعر/الصماليك للحصول على الماء للشرب فقط، دون الحصول بطبيعة الحال على ماءٍ للأغراض الحياتية الأخرى .

يصف الشاعر سباقه مع القطا على مورد الماء، بأنها لما رأت سرعته كُفَّت عن العدو، وأدركت أنها مسبوقة لا محالة ولا قبل لها بمسابقته، وعبرت عن ذلك بإصدار أصواتٍ ترددت في جهتي المكان، واستمر توافدها قرب الماء في جماعاتٍ كأنها الأقوام المسافرون من القبائل. لقد عاد الشاعر إلى مزاجه الإنساني والحيواني، فقرن بين القطا وجماعات القبائل المسافرين برباط التجمع والكثرة والازدحام في الطرفين. ولما وصلت الماء أخيراً واستقبلها منهل الماء وكأنها إبلٌ كثيرة، (أذواد أصاريم) فشربت شرباً خفيفاً على عجل، ثم مرَّت مسرعةً كأنها ركبٌ مسرعٌ من قبيلة أحاطة .

وَتَشْرَبُ إِسَارِي الْقَطَا الْكُنْزُ بَغْنَمَا  
سَرَتْ قَرِيًّا أَخْنَاوَهَا تَتَضَلَّصُ  
هَمَمَتْ وَهَمَتْ وَابْتَدَرْنَا وَاسْتَلَتْ  
وَشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ

قَوْلَيْتُ عَنْهَا وَهِيَ تَحْبُو لِغُفْرِه  
يُبَاشِرُهُ مِنْهَا ثَقُوبٌ وَخَوْضُلُ  
كَانَ وَغَالِمَا حَجَرَتْهُ وَخَوْلُهُ  
أَصَابِيمٌ مِنْ سَفْرِ الْقَبَائِلِ نُزْلُ  
تَوَافَيْنِ مِنْ شَتَى إِلَيْهِ فَضْطُهَا  
كَمَا ضَمَّ أَثْوَادَ الْأَصَارِيمِ مِنْهُلُ  
فَقَبَّ غِشَاشًا لَمْ مَرُوثَ كَانَهَا  
مَعَ الصَّنَجِ رَحْبٌ مِنْ أَكَاظِفَةِ مُجْهِلُ

ولعلَّ الشاعر بإيراد التناوب بين العنصرين الإنساني (الشاعر نفسه مع القبائل وقبيلة أحاطة) والحيواني (القطا والإبل - أذواد الأصاريم) باستمرار، يتساق مع الطبيعة والمكان الذي يعيش فيه، حيث لا تتردد إلا الحيوانات والطيور البرية، فيصقها ويستشهد بها لأنها انفرست هي ذاكرته. كما أنه يوالي إيراد ثلاثيات متتابعة، لتكون إيقاعاً مستمراً في بناء المشهد.

لقد سبق الشاعر القطا إلى مورد الماء فسبقها وشرب وانصرف إلى حيزه المكاني الوحيد (الصحراء)، وذهب إلى حال سبيله فافترش الأرض وهي الفراش الوحيد المتاح له والمعتاد عليه، وقد ألف هذا الفراش لدرجة أنه مع سوء حاله ومماداته يبسط عليها منكبيه شديدي الثبات فترفعه عنها رؤوس أضلاعه الجافة اليابسة. وغالباً ما يتوسد ذراعه قليل اللحم منتصب العظام.

وهنا رأينا الشاعر يتحدث عن قسوة المكان وكيفية نومه وألفته لذلك المكان من الأرض، (توحد معها)، مع وصف لهزاله وبياس جسمه، أي أنه هنا يعضد المشهد ببعض العناصر الجديدة كعنصر المكان (الأرض) وعنصر الجسم أو أعضائه من الجسم، كما أشار إلى الريح في مشهد الذئب الجائع .

وَالْفُ وَجْهَ الْأَرْضِ عِنْدَ الْفَرَاشِهَا  
بِأَفْذَا تُنْبِئِيهِ سَنَاسِينُ قُحْلُ  
وَاعْبِلْ مَنُخَوْضًا كَانَ قُضُوضَةً  
كَغَابٍ نَحَافًا لَا عَيْبَ فَهِيَ مُثْلُ

إن معاناة الشاعر من وضعه تشكل هنا أحد العناصر الأساسية التي ينبني عليها المشهد، ولعله يتذكر حربه حينما كان عضواً في القبيلة فيقول: «إن حزنت الحرب لمفارقتي إياها الآن فلطالما اغتبطت من قبل بمشاركتي فيها، ولكي حالياً طريداً بسبب ارتكابي جنایات، وكأن المطاردین لي يتقاسمون لحمه كما يتقاسم لاعبو الميسر جزور الناقة، فإذا قصر الطالبون عني لم تقصر الجنایات، كذلك لا تقصر الهموم التي لها وقع أشد من حمى الربيع». ويحاول الشاعر أن يرد هذه الهموم لكنها تأتيه من كل الجهات لكثرتها فلا يستطيع لها رداً .

إن الهموم والمطاردة والجنایات والحرب عناصر تستمر في تشكيل المشهد في جانبه الأكثر قتامة بعد مشهد الجوع الإنساني الحيواني المشترك الذي مر آنفاً، وقد جعل الشاعر من نفسه فريسة لها، بينما جعلها هي وحوشاً كاسرة تطارده. وفي ذلك لا ينفك يجاور بين المنصرين الحيواني (الناقة الجزور والحية) والمنصر الإنساني (الشاعر والمطاردون)، ولكنه يتنزع بالصبر ويلبس ثوبه، فالصبر طوع أمره، ويمود لمزاوجة الإنساني (هو بالحيواني) (على مثل قلب السمع) ولد الذنب من الضيع، وهو إلى ذلك غير معني بالفتى لأنه لم يقصر نفسه عليه، ولا يجزع إن ألت به حاجة ولا يتكبر في حال الفتى، كما أنه لا يستغف الجهال حلمه ولا يمشي بالنميمة؛ ونلاحظ هنا استمرار صفاته ومناقبه الشخصية في لعب دورها في بناء المشهد كمنصر مستمر:

طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تِيَّاسَرْنَ لَحْمَهُ  
عَقِيرَتُهُ لِإِيهَا حُمُ أَوَّلُ  
نَنَامُ إِذَا مَا نَامَ يَغْفَى عُيُونُهَا  
جَدْنَا إِلَى مَخْرُوبِهِ تَتَغَلَّغُلُ

وَأَلْفُ هُيُومٍ مَا تَزَالُ تَقُودُهُ  
عِيَادًا كَحُمَى الرَّيْحِ أَوْ هِيَ أَثْقَلُ  
إِذَا وَزَنْتَ اضْطَرَّتْهَا فَمِ إِنَّهَا  
تَثُوبُ فَنَاتِي مِنْ تَحْنِيثٍ وَمِنْ غَلُ

والمقطع التالي (اعتبارًا من البيت الرابع والخمسين وحتى البيت الستين) يبدأ بالمنصر الزماني وهي ليلة من ليالي الصعاليك، وصفها بالنحس لشدة برودتها، وتبرز من خلالها رؤية الشاعر لهذا العالم، فهي ليلة قاسية متناقضة تمامًا مع ليالي الآخرين، الأمر الذي يدفع الشاعر إلى أن يصطلي القوس والسهام والأقطع التي يتقبل بها. ولا عجب في أن تدفعه شدة البرد إلى التقيط في سلاحه، فهو في ليلة مظلمة باردة وماطرة، تحالفت فيها الطبيعة القاسية على الشاعر مع ما أصابه من نار الجوع والبرد والخوف والرعدة. ورأينا الشاعر هنا يعود إلى تقسيماته: دعت على غطش ويفش وصحبتني، سمارٌ وإرزيّرٌ ووجرٌ وأفكل.

ماذا كانت ردّة فعل الشنفرى على الظروف المحيطة به؟ هل أمضاها في حرق أسلحته؟ لا لم يستمر في ذلك، بل إنه عاكس الوضع المتناقض مع ما يريده فأغار على حيّ الغميصاء بنجد، ليجعل المتناقض منسجمًا من وجهة نظره، فألحق الضرر بثلاثة عناصرٍ بشرية (قتل الرجال وتأيميم النساء وتيتيم الأولاد)، وعاد وكأن شيئًا لم يكن والليل على شدة ظلمته. فأصبح من حيث لا يعلمون من هو، موضع حديث أهل الحيّ وانقسموا فريقين: سائلٌ ومسؤولٌ، واستذكر الفريقان ما حصل عندما هُرّت بليل كلابهم فاعتقدوا أن ثقبًا عسّ أو (فرغل) قد طاف بحييهم، لكنّ كلّ ما ذكروه أنهم سمعوا نبأً ثم هدات، فزال النوم كما يزول نوم القطاة والصقر. ومضى القوم قائلين لو كان ما حصل من عمل الجنّ لكان أشدّ، ولو كان من عمل الإنس فإنّ الإنس لا يفعلون مثل هذا، يقولون هذا من شدة الفارة وهولها:



وَلَيْلَةٍ نَّخْسِ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رِيْهَا  
 وَأَقْطَعَهُ اللَّاتِي بِهَا يَتَنَبَّلُ  
 دَعَسْتُ عَلَى غَطْشٍ وَبَفْشٍ وَصَخْبَتِي  
 سَعَارَ وَإِزْزِيرَ وَوَجَرَ وَأَفْكَلُ  
 فَايَنْتُ نِسْوَائًا وَايَنْتُ الْنَدَّ  
 وَغُنْتُ كَمَا ابْذَأْتُ وَاللَّيْلُ الْيَلُ  
 وَاضْبَحَ عَنِّي بِالْقَمَيْضَاءِ جَالِسًا  
 فَرِيْقَانِ: مَسْئُولُ وَآخَرُ يَسْأَلُ  
 فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كَلَابُنَا  
 فَقُلْنَا: اِنْثَبَ عَسَّ امَّ عَسَّ فُرْزَعُلُ  
 فَلَمْ يَكْ إِلَّا نُبَاءٌ ثُمَّ هَوَمْتُ  
 فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيْعَ امَّ رِيْعَ اجْدَلُ  
 فَإِنْ يَكْ مِنْ جِنٍّ لَا يَنْرَحُ طَارِقًا  
 وَإِنْ يَكْ إِنْسًا مَا كَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ

فرأينا كيف كانت تقسيمات الشاعر للعناصر المختلفة هي هذا المشهد:  
 يصطلي القوس والأقطع، دعسّ وغطش ويفش، سعار وإزيز، وجرّ وأفكل، قتل  
 الرجال هائيم النساء ويتم الأولاد، وعدت كما أبدأت والليل أليل، والناس فريقان،  
 مسؤل ويسأل، هرت كلابنا وذنب عسّ أم عسّ فرعل، قطاة ريع أم ريع اجدل،  
 الجن والإنس. وهكذا يتوضح الدور الذي تلعبه هذه العناصر في بناء المشهد من  
 خلال إيراد الصور المتتابعة، والتقسيمات والطباق والجناس، مما يثري المشهد  
 بصور مجسدة ومختلفة العناصر.

ويبدأ المقطع الذي يلي بالمعنصر الزماني أيضًا، لكنه نهار يوم حارّ من أيام  
 الشّعرى القاتطة، تتلملأ أهاعيه من شدّة رمضائه، والشاعر مقيمٌ تحت وطأة هذا

اليوم الملتهب ولا ستر له إلا بردٌ رقيقٌ ممزق، أو ذاك الشَّعر الذي لا تحرُّكه الريح ليمدَّ عهده (حولٌ كاملٌ) بالتصريح والدهن والترجيل، لأنه في باديةٍ قُصَّةٍ فأتسَخْ شَعْرُهُ وتلبَّد. فتحن هنا إزاء عنصرٍ زمنيٍّ (نهار)، وعنصرٍ حيوانيٍّ (الأفاعي)، وعنصرٍ حركيٍّ يتمثل في الفعل المضارع (تتملعل)، وعنصرٍ مناخيٍّ (الشعري والرمضاء)، والعنصر الإنساني الدائم (الشاعر) وعنصر صفاته (التحمُّل الشديد)، وعنصر الأدوات الواقية لدى الشاعر وهي أدواتٌ هزيلةٌ مقارنةً بالوضع المحيط به (الاتحاميُّ المرعب) أي الثوب الرقيق الممزق، والشَّعر الملبَّد المتسَخْ، و (ضافٌ إذا طارت له الريح طيَّرت لِبائِدَ عن أعطافه ما تُرْجَلُ)، لقد دخل في بناء المشهد شَعْرُ الشنفرى، وهو شَعْرٌ متلبَّدٌ متسَخٌ غير مرْجَلٍ بعيد العهد بالدهن والفلي والغسل، حتى صار فيه الوسخ مجسداً كَعَبَسَ أذنانُ الإبل. هذا فضلاً عن مشاركة الريح كعنصرٍ مناخيٍّ في المشهد، والإشارة من بعيدٍ إلى عناصر حيوانية تمثلت في الإبل (له عَبَسَ عَافٍ) والقمل (بعيدٌ بمسُّ الدهن والفلي عهده):

وَيَوْمٍ مِنَ الشَّنْفَرَى يَنْثُوبُ لِعَافِهِ  
 أَفَاعِيهِ فِي زَمْخَانِهِ تَنْفَلُفُ  
 نَحَبْنَتْ لَهُ وَجْهِي وَلَا بِنُ ثَوْنَهُ  
 وَلَا سِنْرُ إِلَّا الْإِتْحَامِيُّ الْفُرْغَبِلُ  
 وَضَافٌ إِذَا طَارَتْ لَهُ الرِّيحُ طَيَّرَتْ  
 لِبَائِدَ عَنْ أَغْطَافِهِ مَا تُرْجَلُ  
 بَعِيدٌ بِمَسِّ الشَّنْفَرَى وَالْفَلَى عَنْهُ  
 لَهُ عَبَسَ عَافٍ مِنَ الْغَسْلِ مُخُولُ

ويعود الشنفرى إلى الافتخار بصفاته كما يعود إلى العنصر المكاني (خرق) أي أرضٌ واسعةٌ غير مسلوكة، ولكنه يقطع هذا الخرق برجليه ويلحق أولاه بأخراه، فيفرغ ما في نفسه من توتر، وينتهي به الأمر لأن يقعي على قُتَّةِ الجبل كإقعاء الكلب، فتمرُّ الوعول السُّود الضارية إلى الصفرة، من حوله في الذهاب والمجيء

كمشي العذاري، لأنها أنست به وتعودت عليه فلا تتكره كأنه واحدٌ منها. وتهجع هذه الأراوي (يركدن بالأصل)، وهكذا نرى تلازماً أيضاً بين عناصر إنسانية (الشاعر)، وحيوانية (إقعاء الكلب ومرور الأراوي)، مضافة إلى العنصر المكاني (الكيج) وهو عرض الجبل، والعنصر الزمني (الأصل). لقد استقرَّ المقام بالشاعر أخيراً على القمة بعد الكدِّ والمماناة، إنه يشير هنا إلى استقراره النفسي ولو نسبياً، كما يشير إلى سيطرته وفوقيته، ويؤكد ذلك استبداله الأراوي بما ترمز إليه من وداعة واستقرار، بالوحوش الضارية التي تطارده وما ترمز إليه من مخاطر وتوحش وتشرد، أراد الشاعر قول كلِّ ذلك ولكنه لم ينسَ وهاء لرفاقه، ولذلك كان إقعاؤه على القمة إقعاء كلبٍ وهي لصاحبه/ لأصحابه:

وَحَزَنِي كَحَزَنِ التَّرْسِ قَفَرٍ قَطَطْتُهُ  
بِغَامَتَيْنِ غَلَزُهُ لَيْسَ يُغْمَلُ  
فَالْحَفْتُ أَوْلَاهُ بِأَخْرَاهُ مُوَفِّيَا  
عَلَى قُنَّةِ أَقْعَى مَرَارًا وَامْتُلُ  
تُرُودُ الْأَرَاوِي الضُّخْمِ حَوْلِي كَانَهَا  
عَذَلَايَ عَلَيْنَهُنَّ الْمَلَأَ الْمُنْيَلُ  
وَيَرْكُدُنَّ بِالْأَصَالِ حَوْلِي كَأَنِّي  
مِنَ الْغُضْمِ أَنفَى يَنْتَحِي الْكِيجُ اغْمَلُ

وبالتأمل في البيت الأخير من لامية العرب نرى الشاعر قد لخص الوضع الذي يعيشه وأجزه، وعرض من بعيد بقومه من خلال قوله (ويركدن) وهو لا يركد، ولا يهجع، لأنه مخلوع ومطارد من قبيلته وغيرها، كما أنه أشار في هذا البيت إلى عنصر زمني (الأصل)، وعنصر حيواني وعنصر اللون (العصم)، وعنصر مكاني (الكيج)، وكأنه أراد أن يجمع كلَّ صور المشهد في هذا البيت الختامي.

وبعد، فلقد تضافرت عناصر كثيرة ومتنوعة في بناء هذا المشهد الإنساني المؤلم والمريع والمهلك من جانب، والمشرق بأنوار الحرية والانطلاق والانتماق من قيود الظلم، والسعي لتحقيق العدل والمساواة من جانب آخر، وإن كان الشاعر قد استبدل المعاناة بمعاناة أخرى؛ استبدل المعاناة التي كانت تفرضها القبيلة اجتماعياً واقتصادياً، بمعاناة الجوع والظما والعري وقسوة الصحراء وسهر الليل، والتمرض لكل أنواع المخاطر والمطاردات وإهدار الدم والروح .

لقد احتاج هذا المشهد كما أسلفنا لعناصر كثيرة لبنائه، هي المقدمة منها العنصر الإنساني نفسه، فورد فيها العنصر المظلوم والظالم، المظلوم من قبيلته ولا ذنب له إلا طلب العدل والمساواة والحرية كغيره من أبنائها، ولا ذنب له إلا أنه وكّد لأب أسود أو أم سوداء، والقبيلة التي لم تقدر ولم تتصف، ولم تكن تعرف أن الله عز وجل ينظر إلى النيات والأعمال، لا إلى الصور والأشكال. وتراوحت مكونات العنصر الإنساني بين الشاعر نفسه وقومه الذين خلعوه وليس فيهم (جازياً بحسنه) ولا (في قربه متعلل)، والجاني القاتل والقوم الآخرين الذين استقبلوه وأجاروه، كما تضمن العنصر الإنساني القاتل والجاني والياسر المقامر والمعسل ومشتار العمل، والنساء الناثحات والمراويل التي لا قوت لها، وسفر القبائل وقبيلة أحاطة، والفريقين السائل والمسؤول في الغميصاء وأهل الحي الذي أغار عليه الشنفرى والنساء الأيامى والأولاد اليتامى.

وشارك العنصر الحيواني بشكل أساسي في بناء المشهد، وكان متلازماً ومتجاوراً مع العنصر الإنساني على كامل مساحة المشهد، وجاء العنصر الحيواني بكثافة وانتشار، فشارك مشاركة فعالة في بناء المشهد وتجسيد البيئة الصحراوية أصدق تجسيد، وبدأ العنصر الحيواني في بناء المشهد مبكراً من البيت الأول وحتى البيت الأخير، ورأينا دقة وصف الشاعر لحيوانات الصحراء التي يعطف عليها ويأنس بها كما تأنس به، وتواردت ألفاظ العنصر الحيواني ومتعلقاته بمطابا وأرجل، سيد عمّس، أرقط زهلول، عرفاء جبال، الوحوش والطرائد، وذكر النعام

(الهيقي) والمكء، والذئب الأزل الأرسح ونظائر نُحَل ضوامر، والخشرم ونبهر، والقطا وأذواد الأصاريم والركب وركائبهم والجزور والحية ابنة الرمل، والكلاب التي هُرَّت، ذئبٌ عسٌ وفرعل، قطة ريمت أو أجدل، الأفاعي والأراوي الصُحْم .

كما لعبت صفات الشاعر الصملوك المنطلق إلى الحرية، دورًا بارزًا في صنع المشهد، وهي صفاتٌ كثيرةٌ ومنقاةٌ، قد يختلف الشاعر مع آخرين في تقييمها فهو يراها صفاتٍ عليا ومميّزة، وقومه لا يرونها ذلك، وأيًا كانت النظرة إليها فهي من الصفات المرغوبة والواجبة في معظمها، فالشاعر غير عَجَل في مدّ يده إلى الزاد عن سعةٍ وتقضل، وليس كمثل ذلك المهياف الذي يعتمد بإبله عن المرعى الخصب ويدخلها في المرعى المجذب فيعطش ويُعطشها ويجوعها، وهو ليس جبانًا كالظليم - ذكر النعام ولا كدر الأخلاق، وليس بليدًا ملازمًا لامراته، ولا يندمش قلبه من الخوف أو الحياء ويضطرب كطائر المكاء الصغير على جناح القطة. وهو إلى ذلك ليس متخلفًا ولا فاسدًا لا خير فيه، ولا يفارق المنزل، ولا متفرلًا بالنساء ولا متابعًا لأحاديثهن، ولا متسكّمًا متفرغًا للترّين والتعطّر والتدهنّ والتكحلّ. كما أنه ليس بكبير السن أو صغير الحجم، بل هو شجاعٌ ومقدامٌ وفطنٌ لا يتحير في ظلمات اليهماء المنطمسة الأعلام، سريع السير وعداءٌ، إذا وطئت مناسمه المعزاء فتت حجر الصوّان فاندح بالشر والنار، صبورٌ بل هو مولى الصبر على الجوع والمكاره، أبيّ يستفّ التراب ولا يقرط في كرامته ولا يسمح للمتطوّل أن يمنّ عليه، يرفض الحصول على مشربه ومطعمه وملبسه بغير الطرق الكريمة، لا يقيم على العيب إلا بمقدار تحوّل عنه، يطوي على الجوع أمعاءه كانبطاء سلوك الفاتل المحكمة الفتل، زهيد القوت ولكنه مع ذلك يفدو مسرعًا كالذئب المعارض للرياح والمغير المتقل بين المفاوز .

أما العنصر المكائي فهو الصحراء على اتساعها، واتساع الحرية في كلّ أنحائها، والمكان ممثل في المنأى والمتعلّ واليهما والخرق أي الأرض الواسعة غير المسلوكة، والتثائف والشعاب والخشرم والبراح والعليا والمنهل والكيج وهو عرض

الجبل، وحي الفحصاء بنجد . وكان العنصر الزماني ممثلاً في الليل على إطلاقه وفي الليل المقمّر وفي ليلة نحس، غطش بمعنى ظلمة، نباء، ويوم من الشعرى وليلة الإغارة على حيّ بالغميصاء، وفي ليل اليل .

وكان عنصر الفعل والحركة واسماً ومجسّداً في غارات الصماليك وفي مشهد الذئاب: ضجّ وضجّت وأنسى وأنست، ومشهد القطا، وإن كانا مشهدين مؤلّفين، فجوع الذئاب رمز يسقط على جوع الشاعر والصماليك، ومشهد القطا يمبر عن الظمّ المحيق بهم .

وقد لعبت الأفعال في صيقتها الماضية والمضارعة دوراً أساسياً في بناء المشهد والبناء اللغوي للقصيدة نفسها، فالزمن هو الملاقة الأبرز التي تعطي المشهد حركيته وحيويته، وجماليّته عندما جعلها الشاعر في إطار من الجناس والطباق والترادف مثل قوله: ارعوى وارعوت، هاء وهاءت، ضج وضجّت، شكا وشكت، عزّاها وعزّته، اغضى وأغضت، أنسى وأنست، حُمّت وشُدّت، يعلو ويسفل، يروح ويغدو، أديم فأميته واضرب فأذهل، تقيم واتحول، وأطوي كما انطوت، تُفَار وتُقتل، أغدو كما غدا، يَخُوْتُ وَيَمِيسِلُ، لواء من حيث أمّه، دعا فاجابته، هَمَمْتُ وهَمْتُ، تكبو ويباشره، تَوَافَيْنَ فَضَمُّهَا، تبتس وأغبتبت، تمام إذا نام، إذا وَرَدَتْ أَصْدَرْتُهَا، تتوب فتأتي، أحفَى ولا اتعل، وأعدم وأغنى، تزدهي وأنمل، فأيَمْتُ وَيَتَمْتُ، وعدت كما أبدأت، هُرْتُ وعسّ، طارت وطيرت، أقمي وأمئل، تُرِنُ وتعمل، رُعته واحتاج .

وقد كانت القصيدة بدءاً من البيت الأول تشير إلى قصد الشاعر وتنبؤ به، وتشبيك كثير من الجناس والطباق والتقسيم والترادف عندهما قال: أقيموا بني أُمّي صدور مطيكم فإنني إلى قوم سواكم لأميل، فالميل ضدّ للاستقامة (طباق) .

كما لعب الجناس والطباق والترادف والاشتقاق دورها المرسوم في الأسماء، ومثال ذلك: مطايا وأرجل، منأى ومتمزل، راغباً أو راهباً، باسل وأيسل، الأفضل للمتفضل، رصائع ومحمل، مجدعة ويهل، جُبِّأ أكهى مربّ، شره دون خير، الهوجل بمعنى البليد، وهوجل بمعنى الشديد المسلك، قَادِح ومفلّ، الطول ومتطول، مشرب وماكل، أزلّ أطلحل، نظائر نُحَلْ، قداحاً بأيدي ياسر، كالحات ويسل، مراميل

ومرمل، الصبر والشكو، فارط متمهل، ذقون وخوصل، سفر القبائل نزل، من تحيت ومن عل، جزع ومرج، الأعر الصوان، غطش ويفش، سمار ولزير ووجر وأهكل، نسواناً والدّة (أولاد)، والليل اليل، مسؤول ويسأل، جن وإنس، لباند ما ترجل، الدهن والفلي، أولاء بأخراه، أدفى أعقل .

ولعب عنصر الأصوات دوره في تجسيد المشهد من خلال كثير من الأفعال والأسماء التي تدلّ على الصوت مثل: ضجّ وضجّت، نوح، شكا وشكت، تتصلصل، وغاها، هرّت، نباء، هتوفّ (مصوّنة)، حنّت، تُرنّ وتعمل، والمكّاء (طائر ذو صفير لا يستقر على الأرض)، لاقى مناسمي، وقادح ومقلّ، دعا فأجابته، فضجّ وضجّت بالبراح كأنها وإياه نوح فوق عليها نُكل، شكا وشكت، أحنأوها تتصلصل، كان وغاها سفر نزل، ركّب مجفل.

لقد وازن الشاعر بين شخصيته وشخصية الوحوش التي عاشها واتخذها أهلاً، فتوحّد مع الذئب في جوعه، ومع القطا في ظمئها، وتوحّد مع الأرض في نومه، وجعل من نفسه فريسةً للهموم والجنايات والمطاردين وضحيّة لها، وصاغها بطريقة تجعل منها وحوشاً كاسرةً تطارده وتقض مضجعه، وذكر صورة الحيّة والسمع (ابن الذئب من الضبع) وأسقطها في إشارة إلى توحّشه هو، واستعاض عن واقعه بواقع آخر مستمد من البيئة التي أجبر على اللجوء إليها، فكانت غارته على الحيّ بالمفصّاء في ضراوة الذئب وفتك الضبع وخفة القطا وانقضاض الصقر وخفاء الجنّي. وكان إقعاؤه على قمّة الجبل رمزاً للفوقيّة والتمركز والاستملاء الذي حققه من خلال إصراره على الحرية، وكانت الإشارة إلى الأراوي العصم التي تدور حوله كالمنذاري في الملاء المنيل، لحظة تجلّ إيجابية ونفسية اقتصبها الشاعر سمحت له أن يستبدل الوحوش الضارية بالأراوي الوديمة الجميلة<sup>(١)</sup> .

\*\*\*\*

(١) للمزيد انظر: عبدالحميد حنفي، الشنفرى حياته ولاميته، مرجع سابق. وانظر أيضاً: محمود الرحيلي، لامية الصرب أورشلة التوحش، جامعة لللك، سمود، الرياض، ١٩٩١. وانظر كذلك: إخلص فخري قباوة، الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية، ط ٧، مكتبة الآداب: القاهرة ٢٠٠١، ص ٢٢٨ وما بعدها. وانظر كذلك: محمد حور، النزعة الإنسانية، مرجع سابق، ص ٢٢ وما بعدها.

## خاتمة الفصل

كانت الصعلكة نتاجاً للمهانة الاجتماعية والتفرقة الطبقية والتباين الاقتصادي الكبير بين الطبقات ورُدّاً عليها، مما دفع المهانين والمظلومين إلى نوع من أنواع العصيان، بدأ بالمطالب السلمية، ثم تطوّر تحت وطأة الظروف وضغطها إلى تمرّد مسلّح، عُرِف بحركة الصعاليك.

امتنع الصعاليك غزو القبائل والقوافل التجارية بهدف الأخذ من أموال الأغنياء عنوة، وتوزيعها على المعدمين والفقراء، فطردتهم قبائلهم وخطمتهم، مما زاد من نقمتهم وجعلهم يعيشون حياة ثوريةٍ ويعلمون حريهم على الفقر والظلم والاضطهاد.

وتمود ظاهرة الصعلكة في سببٍ أساسيٍّ من أسبابها، إلى البيئة الجغرافية التي سيطرت على المجتمع العربيّ الجاهلي، والتي سُمّيت (ظاهرة التضاد الجغرافي)، لقد كان نظام القبيلة نفسه من أهم أسباب نشأة ظاهرة الصعلكة، حيث أمنت كلُّ قبيلة بوحدةها الاجتماعية ويكرم جنسها، واندفعت بحماسة وقوة للحفاظ على نقائها إن جاز التعبير، لذلك رفضت في صفوفها أبناء السُود والحبيشيات، والخلفاء والشذاذ الذين لا يقيمون وزناً للأعراف القبلية، فتشأت لتلك الأسباب طائفةٌ ضمت في صفوفها: الخلفاء والشذاذ والجناة والغريبان (السود) وبعض الرقيق والأسرى من شتى القبائل، فتمردوا واجتمعوا في عصاباتٍ من (صعاليك العرب)، رائدهم الكفر بالعصية القبلية والإيمان (بالصعلكة) كمنزِع ومذهب، وشذّوا عن كلِّ أعراف قبائلهم باستثناء الاعتماد على القوة في سبيل التملك بأهداب الحياة، وهو أمرٌ لا ترتضيه القبيلة كعملٍ فرديٍّ وتؤمن به كعملٍ جماعيٍّ.



وقد ترعّم هذه الحركة عروة بن الورد، وكانت «فلسفته ومبادئه» «دستورًا» وضع المبادئ التي شكّلت الأبعاد العليا لها، وحُدّدت مسلك الصماليك المنتمين إليها، وتُختصر في توزيع (الأنثا) على (نحن)، و «تقسيم الجسم الواحد»، في «جسوم كثيرة» فبدلاً من أن تجعله واحداً متكرّفاً أنانياً، ترتقي به إلى قسمةٍ ظاهرياً النقص والخسارة، وباطنها وجوهرها النماء والزيادة والتكثير والإيثار، من خلال «نمط اشتراكيّ»، أو «عدالة اجتماعيّة» مبكرة، «توزّع» الجسم الواحد، في جسوم كثيرة .

وقد أُطلق على الصماليك العديد من التسميات مثل: «الدؤيان والجناة والغريان والفتاك واللصوص والشذاذ والشطار والهلاك والشياطين والرّجّلاء والخلعاء والأراذل وغير ذلك». ولم تكن الصعلكة قبل عروة بن الورد العبسي الذي لُقّب بأبي الصماليك، تحمل معنى التمرد، فالانزياح الدلالي باتجاه هذا المعنى أخذ بعض الوقت ليتبلور، وكلّ من يبحث في الأصل اللغوي للصعلكة يجدها مرتبطة بالفقر، فقد وردت بهذا المعنى في أقدم ما وصلنا من الشعر الجاهلي، وبالمقابلة والطباق والتضاد مع نقيضها «الغنى».

والحقيقة أنّ موقف المجتمع العربيّ من الفقر هو الذي أعطى الصعلكة تلك الدلالة السلبية، منذ بروزها، وهذا الموقف لم يتغير كثيراً، فلا يزال الموقف ذاته من الفقر ماثلاً في واقعنا بشكلٍ أو بآخر حتى الآن.

لقد كان الصماليك عامّةً يتحلّون بصفاتٍ أساسيةٍ متشابهةٍ ومتقاربةٍ، كالشجاعة والإقدام والفروسية، فهم يحدّثون هذه الصفات العامة للصعلوك بكثيرٍ من الفخر والاعتزاز، وبديّةٍ وصرامةٍ، بينما يحتقرون الصعلوك الخامل الكسول الذي يؤثّر الراحة، وكانت أشعار الصماليك مثلاً صادقاً في لفظها ومعناها لشعر الفطرة القديم، منطبعةً بطابع الصحراء، تصدر بمقويةٍ دون اهتمام أو تزيين أو تأنقٍ، إنما جاءت غريبةً خشنةً متلاحقةً وسريعةً كسرعة حياتهم، فكان شعرهم مرآة صادقة لقساوة حياتهم، وصلباً كصلابة أيامهم، جسّدوا فيه نظرهم ورؤيتهم

للحياة والحرية، ويبنوا فيه شروط صمكتهم وحركتهم ومنزعهم، وصفاتهم من شجاعة وإقدام ووفاء وبطولة وقوة وسرعة في العدو، وحمّلوا شعرهم بأبعاد سياسية وفكرية تكشف عن وعي مبكر لدى الإنسان الجاهلي بأهمية الحرية والعدالة والمساواة، وتبذر بنوراً أولية للنقد السياسي، كما مثل شعرهم صوتاً أولياً للانتفاضة على السلطة القبلية ولاحقاً على السلطة السياسية، وخلا شعرهم من الفزل، وأكثروا فيه من مخاطبة زوجاتهم، وتميز شعرهم بوحدة الموضوع، ومثل صدق لواقع أعمالهم ونفسياتهم، وخلا معظمه من القصائد الطويلة باستثناءات قليلة، واستمضوا عن ذلك بالمقطعات، وهو ما يتناسب مع الظروف البيئية المحيطة بهم ومع ظروفهم النفسية والبيئية وافتقارهم للاستقرار.

وعلى قلة عدد الصعاليك الشعراء، مقارنة بالشعراء الجاهليين، فقد تناول شعرهم موضوعات كثيرة منها: أحاديث المغامرات والتشرد والفرار والصمود، وسرعة العدو والفروقات على الخيل، والحديث عن الرفاق، وشعر المراهب والتوعد والتهديد ووصف الأسلحة؛ كما تناول كثيراً من الآراء الاجتماعية والاقتصادية، وتميز شعرهم بالعميد من الظواهر الفنية فكان شعر مقطعات، ويتسم بالوحدة الموضوعية والتخلص من المقدمة الطللية وعدم الحرص على التصريح والتحليل من الشخصية القبلية، كما اتسم بالقصصية والواقعية والسرعة الفنية والإغراب والوحشية في الألفاظ والمعاني والقوافي منفردة أو مجتمعة. لقد شكّل الصعاليك من خلال حركتهم وسلوكهم وأشعارهم، مشهداً إنسانياً لموضوع الحرية في الشعر الجاهلي وفي الحياة الجاهلية، عرضنا لهذا المشهد من خلال تحليل عدد من قصائدهم كان أشهرها «لامية العرب» للشنفرى الأزدي .

\*\*\*\*\*

## الفصل الرابع

### المشهد الإنساني وعلاقته بالأساطير والخرافات

#### في الشعر الجاهلي

#### ١ - المعنى اللغوي للأسطورة وتعريفاتها المختلفة:

تعبّر الأسطورة عن تصوراتٍ جماعية مشتركة، أفرزها الخيال البشري المجنّح، وأودع فيها كلّ طاقاته الجمالية والإنسانية، مما دفعها إلى الإجابة عن تساؤلات كثيرة، ووضعت حدوداً لأخرى، الأمر الذي زاد في جاذبيتها واستمراريته، وتقرض علينا الأسطورة نظرة تأملٍ فيها لغويّاً واصطلاحياً لتدبّر معانيها وتعرّف دلالتها ورمزيتها.

والأسطورة ليست من الكلمات المستحدثة في اللغة العربية، بل هي كلمة قديمة وردت في غير ما سورة من سور القرآن الكريم بصيغة الجمع (أساطير الأولين)، والمضامين التي استوعبتها هذه الكلمة في الاستخدامات الحديثة، تستند إلى مضامينها القديمة<sup>(١)</sup>.

جاء في لسان العرب «الأساطير: الأباطيل. والأساطير: أحاديث لا نظام لها، واحداثها إسطار وإسطارة، بالكسر، وأسطير وأسطيرة وأسطور وأسطورة بالضم. وقال قوم: أساطير جمع إسطار وأسطار جمع سطر. وقال أبو عبيدة: جُمع سطرٌ

(١) فراس السواح، دين الإنسان، ط٤، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، الترجمة، دمشق، ٢٠٠٢، ص ٥٦.

على أسطر ثم جمع أسطر على أساطير، وسَطَّرَها: ألَّفَها. وسَطَّرَ علينا: أتانا بالأساطير. الليث: يقال سَطَّرَ فلانٌ علينا يسَطِّر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل<sup>(١)</sup>.

وجاء في تاج المروس من جواهر القاموس: سَطَّرَ: كتبه. وفي الترتيل المزيّن، وكل صغير وكبير مُسَطَّر<sup>(٢)</sup>. والأساطير: الأباطيل والأكاذيب والأحاديث لا نظام لها، جمع إسطار وإسطير<sup>(٣)</sup>. وقال صاحب قاموس المين: «سطر فلان علينا تسطيرًا إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل. والواحد من الأساطير إسطارَة وأسطورة، وهي أحاديث لا نظام لها بشيء»<sup>(٤)</sup>.

واشتقاق كلمة أسطورة في العربية يقارب اشتقاقها في اللغات الأوروبية، فكلمة Myth في الإنجليزية والفرنسية وغيرها، مشتقة من الأصل اليوناني Muthas وتعني قصة أو حكاية، وكان أفلاطون أول من استعمل تعبير Muthologi للدلالة على فن رواية القصص، وبشكل خاص ذلك النوع الذي ندعوه اليوم بالأساطير، ومنه جاء تعبير Mythology المستخدم في اللغات الأوروبية الحديثة. أما في لغات المشرق القديم، فلا تكثر على مصطلح خاص ميز به أهل تلك الحضارات الحكاية الأسطورية عن غيرها<sup>(٥)</sup>.

ولم تفرق لغات المشرق القديم بين النصّ الأسطوريّ والنصّ الماديّ رغم تأكيد القدماء على اختلافها وخصوصيتها، مما استلزم معرفة المعايير التي تساعد في التمييز بين النصّين، ومن أهمها: كون الأسطورة شكلاً من أشكال الأدب الرفيع، وكونها قصة تحكمها قواعد السرد القصصي، وجرّت العادة أن

(١) ابن منظور: لسان العرب ج٦، مادة: سطر، ص ٢٥٧.

(٢) سورة القلم، الآية ٥٣.

(٣) الزبيدي: تاج المروس من جواهر القاموس، مادة سطر.

(٤) الخليل القزويني: قاموس المين، مادة سطر.

(٥) فراس المصباح، مرجع سابق، ص ٥٩.

يُصاغ النصُّ الأسطوريُّ في قالبٍ شعريٍّ يساعد على سهولة تداوله بين الأفراد وعبر الأجيال. والأسطورة قصّة تقليدية تحافظ على ثباتٍ نسبيٍّ، تتناقلها الأجيال بنصّها عبر فترةٍ زمنيةٍ طويلةٍ طالما حافظت على طاقاتها الإيحائية بالنسبة إلى الجماعة. وليس للأسطورة زمن، أي أنها لا تقصُّ عن حدثٍ مضى وانتهى، بل عن حدثٍ ذي حضورٍ دائم، فزمانها مائلٌ أبداً لا يتحوّل إلى ماضٍ. ويتعلق موضوع الأسطورة بالمسائل الكبرى التي ألحّت على عقل الإنسان دائماً، وتتميز بالجنية والشمولية، مثل الخلق والتكوين والموت والعالم الآخر. وتُسند الأدوار الرئيسية في الأسطورة للآلهة وأنصاف الآلهة، ويكون دور الإنسان في حال ظهوره دوراً مكملًا. والأسطورة مجهولة المؤلف، لأنها ظاهرة جمعية وليست خيالاً فردياً، ويتمتع بسلطةٍ عظيمةٍ وهنسيةٍ في عقول الناس ونفوسهم، كما أنها ترتبط بنظامٍ دينيٍّ معين، وتتشابه مع معتقداته وطقوسه، فإذا انهار النظام الذي تنتمي إليه فقدت كلُّ مقوماتها كأسطورة، وتحولت إلى حكايةٍ دنيويةٍ شبيهةٍ بالأسطورة، مثل الحكاية الخرافية والقصة البطولية، وقد تتحلُّ بعض عناصرها في الحكاية الشعبية<sup>(١)</sup>.

## ٢- أساطير الأولين :

لقد كان ورود كلمة الأساطير في القرآن الكريم دائماً بصيغة الجمع والتركيب (مضاف ومضاف إليه) وبمعنى الأحاديث المتعلقة بالقدماء. قال تعالى «قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا، إنّ هذا إلا أساطير الأولين»<sup>(٢)</sup> أي مما سطوروا من أعاجيب الأحاديث وكذبها. وقال أيضاً «وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرةً وأصيلاً»<sup>(٣)</sup>. ولم ترد كلمة أسطورة كمفردة في القرآن الكريم وهو أقدم أثرٍ مدوّن،

(١) السواح: المرجع نفسه، ص ٥٨ .

(٢) سورة الأنفال، الآية ٣١ .

(٣) سورة الفرقان، الآية ٥ .

ولكنها وردت بصيغة الجمع في تركيب معين (شبه جملة) هو «أساطير الأولين» في عددٍ من السور القرآنية<sup>(١)</sup>. كما وردت اشتقاقاً من فعلها الثلاثي «سَطَرَ» واسم المفعول منها «مسطور»، قال تعالى: «ن. والقلم وما يسطرون<sup>(٢)</sup>»، وقال عز وجل «كان ذلك في الكتاب مسطوراً»<sup>(٣)</sup>.

وكانت «أساطير الأولين» في نظر كبار قريش أخباراً لا تحمل في شأياها إلا الأوهام والأباطيل، في حين أنها عند المسلمين كانت حقائق آمنوا بها، لأنهم صدقوا في إيمانهم بالتوحيد ورسالة محمد صلى الله عليه وسلم وبالقرآن كتاباً منزلاً من لدن حكيم عليم. وبعبارة أخرى فإن ما كان يسميه كبار قريش «أساطير الأولين» هي ما نجده في القرآن من أخبار الأولين وقصصهم<sup>(٤)</sup> مما يُسمى حديثاً<sup>(٥)</sup>، أو مما يُسمى أنباء<sup>(٦)</sup>؛ ولكن مفسري القرآن الكريم نصبوا أنفسهم للامعة وأجابوا في كل مسألة، وكان أغلب ذلك بغير رواية وعلى غير أساس، وكلما كان تفسيرهم أغرب، كان أحب للامة، وقد حذر أبو إسحاق النظام من ذلك<sup>(٧)</sup>. وقد ازدهرت علوم اللغة العربية ووجد بعضها أساساً لخدمة القرآن الكريم في جوانب إعجازه المتعددة، مثل غريب القرآن ومشكل القرآن ومجاز القرآن ومعاني القرآن ومعاني إعجاز القرآن وغير ذلك، ورأى كثير من العلماء العاملين في هذا المجال أن التفسير يخص (الكلمة)، بينما يكون التأويل خاصاً بالكلام والجمل<sup>(٨)</sup>.

(١) سورة الأنعام: الآية ٢٥ وسورة الأنفال: الآية ٣١ وسورة النحل: الآية ٢٤ وسورة المؤمنون: الآية ٨٣ وسورة الفرقان: الآية ٥ وسورة النمل: الآية ٦٨ وسورة الأحقاف: الآية ٧١ وسورة القلم: الآية ٥١ وسورة المطففين: الآية ١٣.

(٢) سورة القلم: الآية ١.

(٣) سورة الإسراء: الآية ٥٨ وسورة الأحزاب: الآية ٦.

(٤) سورة النحل: الآية ١١٨ وسورة طه: الآية ٧٨ وسورة الأعراف: الآية ١٠١ و١٧٦ وسورة يوسف: الآية ٣ وسورة هود: الآية ١٠٠ ووردت في القرآن الكريم سورة القصص.

(٥) سورة طه: الآية ١٥ وسورة النازعات: الآية ١٥ وسورة البروج: الآية ١٧.

(٦) سورة المائدة: الآية ٥ وسورة التوبة: الآية ٧٠ وسورة يونس: الآية ٧١ وسورة الشعراء: الآية ٦٩.

(٧) محمد صبيحة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودالاتها، طبعة جندية ومنقحة، دار الفارابي، بيروت ودار محمد علي للنشر: صفاء ٢٠٠٥، ص ٨٣.

(٨) محمد صبيحة: المرجع نفسه، ص ٢٠ وما بعدها.

### ٣- تعريفات الأسطورة:

وكلمة «أسطورة» هي رأي بلاشير<sup>(١)</sup> قريبة الصلة بقريبتها في اليونانية واللاتينية «إيسطوريا» Historia التي اشتقت منها كلمة History بالإنجليزية وغيرها من اللغات، بمعنى أخبار تؤثر عن الماضين وهو ما وصفه كفار قريش بمباراة «أساطير الأولين»<sup>(٢)</sup>.

وعرّف د. عبد الحميد يونس الأسطورة تعريفاً مطوّلاً حين قال: «إنها حكاية إله أو شبه إله أو كائن خارق تفسّر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة، وهي تنزع في تفسيرها إلى التشخيص والتمثيل والتحليل، وتستوعب الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع، وقد تستوعب تشكيل المادة. وهي عند الإنسان البدائي عقيدة لها طقوسها، فإذا تعرّض المجتمع الذي تتفاعل معه الأسطورة لمعامل التغير، تطوّرت الأسطورة بتطوّره، وقد تتبدّد تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى، فتفترط عقدها، وتتحدر إلى سفح الكيان الاجتماعي، أو ترسب في اللا شعور، وتظلّ على الحالين، عقيدة أو ضرباً من ضروب السحر، أو ممارسة غير معقولة أو شعيرة اجتماعية»<sup>(٣)</sup>. ولكن د. يونس نفسه يرى أنه «من الميسر أن نضع تعريفاً للأسطورة يجمع عليه العلماء المتخصصون، لأن الأسطورة واقع ثقافيّ معنّى في التعقيد تختلف حوله وجهات النظر»<sup>(٤)</sup>.

أما شفيق المملوك فقد عرّف الأساطير بأنها «تصورات أناس كان لهم خيال الشعراء، ولكنهم لم يؤثروا لسانهم لينظموا ما تخيلوه فردّوه حكاياتٍ فطرية»<sup>(٥)</sup>.

(١) النظر بلاشير، مجلة Semitica العدد السادس، سنة ١٩٥٨، ص ٨٣ - ٨٤، وميرسيا الياد mythe Aspects du ص ٩. نقلاً عن محمد عجينة، ص ٢١.

(٢) محمد عجينة، المرجع السابق، ص ٨٣ وما بعدها.

(٣) عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ط ١، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٣، مادة (أسطورة) ص ٣٤. المرجع نفسه، ص ٩.

(٤) عبد الحميد يونس، المرجع السابق، ص ٣٤.

(٥) شفيق المملوك، ص ١٠.

وكان تعريف د. محمد عبدالمعيد خان للأسطورة بأنها «تفسيرُ علاقة الإنسان بالكائنات، وهذا التفسير هو آراء الإنسان في ما يشاهد حوله في حالة البداوة؛ فالأسطورة مصدر أفكار الأولين، وملهمة الشعر والأدب عند الجاهليين؛ وهي الدين والتاريخ والفلسفة جميعاً عند القدماء»<sup>(١)</sup>، ويرى الدكتور خان أنها ليست فكرةً مبتدئةً أو خاطئة، بل إنها فكرةٌ بدويّةٌ تاريخيّةٌ صُبغت بصبغة الإطناب والمغالاة لإظهار أهمية تلك الحادثة الحقيقية في جيلٍ زال أثره من ذهن الناس، والناس بالطبع يكبرون الشيء الصغير لإظهار عظمة الجيل السالف، ولذلك نرى الناس يعظمون الأموات، وكلّما بُعد عصر الأموات من الأحياء كبرت عظمتهم وبلغوا درجة الآلهة. وكذلك عندما نقف على أطلال الأكواخ القديمة نشعر كأنها كانت قصوراً ملكية، وهكذا شأن الإنسان مع كلّ ما مضى»<sup>(٢)</sup>.

وذهب الباحث فراس السواح إلى القول بأن الأسطورة «حكايةٌ مقدسةٌ مؤيدةٌ بسلطانٍ ذاتيٍّ لا يأتي من عواملٍ خارجةٍ عنها، بل من أسلوب صياغتها وطريقة مخاطبتها للجوانب الانفعالية وغير العقلانية في الإنسان»<sup>(٣)</sup>.

واعتبر د. أحمد كمال زكي أن الأسطورة علمٌ وأصلٌ لكلّ المعارف القديمة، ولهذا فالأساطير ترتبط بفكر الإنسان البدائي ورؤاه وهي «علمٌ قديمٌ بل إنه أقدم مصدرٍ لجميع المعارف الإنسانية، ومن هنا ترتبط كلمة الأسطورة Myth دائماً ببداية الناس، أو ببداية البشر قبل أن يمارسوا السحر كضربٍ من ضروب العلم أو المعرفة»<sup>(٤)</sup>.

وتقوم الأسطورة عند كاسيرر «على مفهوم زمني لا مكاني، ولذلك فإن الأسطورة الحقة لا تبدأ عندما تكون تلك الصورة المحددة عن الآلهة، بل عندما

(١) محمد عبدالمعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، ط ٤، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٣، ص ٢٠.

(٢) خان، المرجع نفسه، ص ٢٠.

(٣) فراس السواح، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٤) أحمد كمال زكي، الأساطير، ط ٢، دار العودة، بيروت ١٩٧٥، ص ٤٢.



نمزو لهذه الآلهة بدايةً محددةً من الزمن، وعندما تباشر هذه الآلهة فبالياتها وتتبع عن وجودها في سياق زمني؛ أي عندما يتحول الوعي الإنساني من فكرة الألوهة إلى تاريخها<sup>(١)</sup>.

وعن تعريف الأسطورة هي نشأتها الأولى قال أنيس فريجة: «إن الأسطورة هي نشأتها الأولى محاولةً بريئةً لتعليل مبهمٍ غامضٍ أو تفسيرٍ لظاهرةٍ طبيعيةٍ لا يُعرف لها سبب وهي تصدر من العاطفة والشعور لا عن العقل الواعي»<sup>(٢)</sup>.

وعرّف هؤلاء أفرام البستاني الأسطورة بأنها: «قصة خرافية يسود فيها الخيال». وأنها «تعريب جاهلي لكلمة يونانية تقيد معنى الخبر أو السرد أو الحكاية أو القصة أو الخرافة» وهكذا فإن الأسطورة لديه تقيد معنى الخرافة<sup>(٣)</sup>.

وجاء في (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) أنها «قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة، وينبني عليها الأدب الشعبي، وتستخدم في عرض مذهب أو فكرة عرضاً شعرياً قصصياً، والأسطورة سردٌ لا تتفق عناصره مع الحقيقة الملموسة، إلا أنها محاولة لتفسير صعبة فهم النظم الكونية كما تبدو للإنسانية إما من الناحية الأخلاقية أو الناحية الميتافيزيقية»<sup>(٤)</sup>، وتقدم الأسطورة تفسيراً للكون وأسرار الحياة والموت، عند شعبٍ ما عن طريق تجسيد القوى غير المفهومة في شكل آلهة أو كائنات خارقة للعادة<sup>(٥)</sup>. والأسطورة عند العرب سردٌ قصصيّ لا يمكن إسناده إلى مؤلف معيّن يتضمن بعض المواد التاريخية إلى جانب مواد خرافية

(1) Ernest Cassirer: *The Philosophy of Symbolic Forms*, Yale, New Haven, Vol 2, 1977, PP.104-105

نقلًا من: فراس السواح: الأدیان ص (٥٩).

(٢) أنيس فريجة: ملاحم وأساطير من الأدب الشعبي، ط٢: دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٩، ص ٢١٢.

(٣) هؤلاء أفرام البستاني: دائرة المعارف الإسلامية.

(٤) مجدي وهبة وكامل الهنيس: معجم للمصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢: مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٤، ص ٣٢.

(٥) المرجع نفسه، ص ٣٢.

شعبية ألفها الناس منذ القدم، مثال ذلك قصص الزير سالم وعنترة<sup>(١)</sup>. وقد توسّع معنى الأسطورة ليشمل الخرافة أي مجرد القصة الكاذبة التي لا يقبلها العقل، وشمل معناها كذلك التشويه الخيالي لقصة حقيقية ماثلة في أذهان الناس باضطراد من أمثال نجوم السياسة والسينما والرياضة، فينسب الناس الماديون لهذه الشخصيات صفات خارقة للعادة هي في الواقع بمثابة تعويض عما يشعرون به من نقاسة أو ذلة أو نقص<sup>(٢)</sup>.

والأسطورة «حقلٌ من حقول المعرفة ملقَّح بالفموض والضباب والفتنة، ولعلها تمثل المرحلة الأولى من طريق البشرية إلى اكتساب المعرفة لاحتوائها على بذرة التعليل»<sup>(٣)</sup>.

لكن التعاريف هذه لا بد أن تؤخذ بعين الاعتبار وأن يُنظر إليها نظرة إيجابية، لأن الدراسة الأنثروبولوجية أزاحت الفموض عن الأسطورة، واعتبرتها علماً ساهم في بناء الفكر البشري لمرحلة أساسية، ولاسيما أنها ترتبط بتاريخ الأدب العربي بالمعنى العام لكلمة «أدب»، ذلك الأدب الذي - برغم المتوافر منه - لا يزال محل بحث واستكشاف<sup>(٤)</sup>؛ وعلى ذلك تكون الأسطورة هي المادة الخام للأدب<sup>(٥)</sup>، ولكن هناك فرق واضح بين الأسطورة في الحياة والأسطورة في الأدب على الرغم من الصلة الوثيقة بينهما. ولمعرفة الانزياح الذي أصاب الأسطورة حين غدت مادة أدبية، يجب النظر في العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذا الانزياح أولاً؛ لأن الأسطورة رمزاً والرموز لا تنمو خارج العلاقات الاجتماعية، وثانياً يجب النظر في كيفية توظيف المبدع لهذه الأسطورة، لأنه لا يمكن تصوّر أدب عارٍ عن القصيدة<sup>(٦)</sup>.

(١) المرجع نفسه، ص ٣٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٣.

(٣) وهب رومية، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت.

(٤) محمد صجيّة، مرجع سابق، ص ١٦.

(٥) وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٣٨.

(٦) وهب رومية، المرجع نفسه، ص ٣٨.

والأدب ينضوي على الرمز الذي هو اللغة الأساسية في التخاطب البشري بل وهي لغته الأولى، ومن ثم فالأدب أقدم وأعمق مادة تعامل معها البشر، وقد حرّر به الشعراء الجاهليون إبداعهم الشعري بالموروث الديني، إضافة إلى الواقع المعيشي والحياة العامة، ويظهر ذلك لاسيما في الارتياح الذي أحدثته الفترة الزمنية البعيدة عن النيع الأصل، «فليس من شك في أن هؤلاء الشعراء قد أحدثوا كثيراً من التحوير في هذه الأصول الميثولوجية»<sup>(١)</sup>.

وهكذا نرى أن الباحثين قد اختلفوا في تعريف الأسطورة بشكل عام، والأسطورة العربية بشكل خاص، لتشعب مفهومها إلى حدّ التناقض أحياناً، بحيث أُنسم تحديدها بصعوبة كبيرة، وصار الاتفاق على تحديد معناها عسيراً، لارتباطها ودخول موضوعها ضمن مفاهيم وقيم وحضارات وأذواق وآداب وتراثات متعددة، وعلوم كثيرة كالتاريخ والدين والأخلاق والفلكلور، فهي تدخل «ضمن الأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة وغيرها، ثم إن كل فرع من فروع المعرفة هذه نشأت فيه مدارس مختلفة حول الأسطورة»<sup>(٢)</sup>؛ فمن الباحثين من يراها (ظاهرة مرصّية ناشئة عن زيف الكلمات ويطالنها)<sup>(٣)</sup>، ومنهم من يرى أنها «نشأت علماً بدائياً يهدف إلى تفسير الحياة والطبيعة والإنسان وأنها متأخرة عن الطقوس»<sup>(٤)</sup>.

#### ٤ - تعريف الخرافة:

أما الخرافة فهي من (خَرَفَ) ومن معانيها فسد عقله من الكبر، والخرافة هي الموضوعية من حديث الليل المستملح، و (خرافة) غير معرّفة، اسم علم لـ «رجل

(١) انظر: وهب رومية: المرجع نفسه، ص ١٨١ وما بعدها. وانظر أيضاً: عبدلكك مرتاض، السبع المملكات، ص ٣٦ وما بعدها.

(٢) يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، ط١، دار الحداثة، بيروت ١٩٩٦، ص ١٩٣. وانظر: طاهر ياندجكي، قاموس الأساطير مادة أسطورة، وانظر أيضاً: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب من الجاهلية ودالاتها، ص ١٥ وما بعدها.

(٣) قال ذلك تايانور مطبقاً ميلاد داريوس ومقتبساً حجته من أقوال ماكس مولر، انظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، ص ٤٤..

(٤) جيمس هرايزر: الفصحى الذهبي، نقل عن: محمد عجينة، ص ٤٤.

من قبيلة عذرة أو من جهينة، اختطفته الجنُّ ثم رجع إلى قومه، فكان يحدث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس فكذبوه، فجرى على السنة الناس<sup>(١)</sup>، وقالوا: (حديث خرافة)، أو (حديث مستملح كذب)، وشأنها شأن كلمة (أسطورة) لم تذكر كلمة (خرافة) في القرآن الكريم، وفي حديث عائشة رضي الله عنها: قال لها الرسول صلى الله عليه وسلم: حدثيني. قالت: ما أحدثك حديث خرافة أو هذا من حديث خرافة، قال: لا، وخرافة حق<sup>(٢)</sup>. أما الشاعر العربي الجاهلي فربط بين المدلول الفيبي للكلمة، ومعناها اللغوي، فقال:

حياةٌ لمْ موْتُ لمْ نشُرْ

حديثٌ خرافةٌ يا أمّ عمرو<sup>(٣)</sup>

و«الخرافة قصة أحداث خيالية يُقصد بها حقائق مفيدة في شكل جذاب، وينصبُّ هذا المصطلح عادة على القصص الأخلاقية المروية على لسان الحيوان والطير مثل ما ورد في كتاب كيلة ودمنة لابن المقفع»<sup>(٤)</sup>.

و«الخرافة ضربٌ من الأحاديث المستملحة المعجبة، وهي أحاديث لا تخلو من المعرفة»<sup>(٥)</sup>.

## ٥- تداخل الأسطورة والخرافة والرمز:

وقد ميّز جبور عبدالنور في (المعجم الأدبي) وفرّق بين الأسطورة والخرافة والميثية، فالأسطورة عنده «سرد قصص مشوّه للأحداث التاريخية تمعد إليه المخيلة

(١) لسان العرب: مادة خرف.

(٢) الجاحظ، كتاب الحيوان ج ١، تحقيق وحرّح: عبدالسلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت. ص ٣٠١.

(٣) نسب ابن قتيبة هذا البيت إلى أبي نواس. النظر: الشعر والشعراء، ط ٦، تقديم: حسن تميم، راجعه وأعد هارسة: محمد عبدالنعم المريان، دار إحياء العلوم، بيروت ١٩٩٧، ص ٥٥١، وسبقه بيت نفسه:

تُكَلِّمُ بِاللُّغَى إِذْ أَنْتَ حَيٌّ وَيَسِدُ الْمَوْتُ مِنْ لَيْلٍ وَخَمِرٍ

(٤) مجدي وهبة وكامل للمهندس، مرجع سابق، ص ١٥٧.

(٥) وهب روسية، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت.

الشعبية فتبتدع الحكايات الدينية والقومية والفلسفية، لتثير بها انتباه الجمهور، والأسطورة تعتمد عادة تقاليد العامة وأحاديثهم وحكاياتهم، فتتخذ منها عنصرًا أوليًا ينمو مع الزمن بإضافات جديدة حسب الرواة والبلدان فتصبح غنية بالخيال والأحداث والعقد<sup>(١)</sup>.

ويرى مؤلف (المعجم الأدبي) أن الأسطورة «قد تكون من صنع كاتب أو شاعر معين غاص على أحلام شعبه وأدرك العوامل المثيرة له، وتوسل بأسلوبه الخاص وضع أسطورة ناجحة ما تتم أن تصبح مع مرور الزمن من الفولكلور المحلي أو التراث الشعبي»<sup>(٢)</sup>.

أما الخرافة فهي من الوجه الشعبي، «سردٌ خياليٌّ شعبيٌّ وغفويٌّ ذو معنى رمزي، وقد يتعدّل مفهوم الخرافة حسب التفسير الذي يعمد إليه الشراح. وقد تتضمن تقليدًا قديمًا أو حكايةً عن شخصيات وأحداث، وتشير عادةً إلى ظاهرة طبيعية أو إلى مرحلة تاريخية أو إلى مضمون فلسفي أو خلقي أو ديني، وهذا ما يميز الخرافة عن الرمز والمجاز المحدودين المدلول. ويقال إن جميع الميثولوجيات العالمية انطلقت من أسسٍ خرافية تشعبت وتلاحمت لدى عددٍ من الشعوب فتكوّن منها وحدة مترابطة»<sup>(٣)</sup>. أما من الوجه الأدبي فالخرافة «حكاية قصيرة نثرية أو شعرية تبرز أحداثًا وشخصيات وهمية تتراعى من خلالها أحداثٌ وشخصيات واقعية، بحيث إن الذهن يتتبع عند قراءتها أو سماعها المعنى الظاهر والمعنى الباطن في الوقت نفسه، وقد يكون أبطالها أناسًا أو حيوانات أو حشرات أو نباتات أو معادن»<sup>(٤)</sup>.

(١) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ص ١٩.

(٢) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص ١٩.

(٣) جبور عبد النور، المرجع نفسه، ص ١٠١.

(٤) جبور عبد النور، المرجع نفسه، ص ١٠١.

بينما تُعرّف (الميثة) بأنها «حكايةٌ خياليةٌ هي أسلوبٌ رمزيٌّ، معبرةٌ عن واقعٍ تاريخيٍّ أو طبيعيٍّ أو فلسفيٍّ. والمضمون الرمزيُّ الشائع فيها هو الذي يميزها عادةً عن الأسطورة. ويشيع فيها نفسُ مأساويٍّ أو دينيٍّ، وترتبطُ بمقائد إيمانيةٍ أو بشعائرٍ سحريةٍ، وتعين الإنسان في تحديد موقعه من الزمان وهي ارتباطه بالماضي من جهة، وبالمستقبل من جهةٍ أخرى، وبذلك يكون العالم الميثولوجيُّ لصيقاً بالواقع ومؤوِّلاً له. وتكون المخلوقات الميثولوجية مسيطرةً عادةً على الظواهر الطبيعية التي يفيد البشر من خيرها ويتحملون نتيجة شرّها، وقد نجم عن شيوع (الميثة) قديماً اطمئنان الإنسان إلى ارتباطه بواقعٍ مدركٍ ومستمرٍّ الوجود<sup>(١)</sup>. وعلى النقيض من الأسطورة، لا نجد للخرافة تصريفاً وتحديداً، على الرغم من أن الأسطورة كانت محلُّ بحثٍ في المراجع اللغوية، لأن عبارة «أساطير الأولين» وردت في بعض آيات القرآن الكريم.

وتتداخل الأسطورة مع الخرافة بحيث لا يمكن التفريق بشكلٍ دقيقٍ بينهما، لاسيما وأن أغلب «ما نقل إلينا كان يدخل في الأسطورة من وجهٍ والخرافة من وجهٍ آخر، لذلك نجد أن الكثير ممن كتب في الأساطير تطرق إلى الخرافات، وأن من كتب في الخرافات ذكر الأساطير، لكن يبقى لدينا حاكمٌ أعلى وهو أن الأساطير صفة مدحٍ وحمدٍ وإطراءٍ وثناء، أما الخرافة فكانت محلُّ طعنٍ وقدحٍ وهجاء<sup>(٢)</sup>، فإذا قلنا بلاد الأساطير فهذا مدحٌ وترويجٌ سياحي، أما إذا قلنا بلاد الخرافات، فإن ذلك يعطي عكس معنى العبارة الأولى، ورغم التداخل بين المصطلحين. وهكذا، تكون الخرافة مرادفةً للأسطورة ولكن لها أثرٌ أو نتيجة، ولتلك أثرٌ ونتيجةٌ تختلف عن الأولى<sup>(٣)</sup>.

(١) جهور عبدالنور: المصدر نفسه، ص ٣٧٤.

(٢) طارق رجب: بحث منشور على شبكة الإنترنت، مواقع منتديات دينجاي الإلكتروني.

(٣) المرجع نفسه.

ويرى الدكتور وهب رومية «أن الأسطورة والخرافة والرمز مصطلحات متداخلة تداخلًا وثيقًا يجعل التمييز بينها لا يخلو من المشقة والعسر، فالأسطورة والخرافة بنيتان رمزيتان، والرمز نفسه قد يكون خرافة أو أسطورة، وقد يكون غيرهما أيضًا. والأسطورة بنية مفتوحة مجهولة المؤلف، وكذلك الخرافة أيضًا، فكلاهما من إبداع الجماعة، وكلاهما عُرضة للإضافة والتحوير أو للانزياح. وكلاهما تعبّر عن رؤية الإنسان للكون والمجتمع والطبيعة والزمان والآلهة، أو عن رؤيته لبعض هذه الأمور من زاوية يعينها»<sup>(١)</sup>.

وبرغم هذه الملامح المشتركة يمكن الحديث عن فروق بين الأسطورة والخرافة، وإن تكن فروقًا ليست بالوضوح اليّين الحاد، «فبالأسطورة جانبان يتصل أحدهما بالقول، ويتصل الآخر بالشعائر (الطقوس)، وليس للخرافة شعائر. والأسطورة في نظر المؤمنين بها حقيقة لا تشوبها شائبة، وإن تكن في نظر الآخرين وهمًا وخيالًا، ولكن الخرافة في نظر الجميع محض خيال وباطل. والأسطورة موصولة أحيانًا كثيرة بالمعتقد الديني، وليست الخرافة كذلك»<sup>(٢)</sup>.

أما الرمز فهو «دالٌّ يدلُّ على أكثر من دلالة الحرفية، وقد يكون هذا (الدالُّ) لفظًا له قصة، وقد يكون (بنية قولية) متعددة الأشكال، وهو في أحواله جميعًا منقول بالمعرفة»<sup>(٣)</sup>.

وقد تناقلت الأسطورة الكثير من المفاهيم والرموز، التي ارتبطت في عصور مختلفة بما واجهه الإنسان في مراحل حياته المختلفة، ومنها الصراع بين الخير والشر والخلق الأول وخلق الكون وخلق الحياة وصراع الآلهة وصراع الملوك وصراع الأبطال وصراع الذكورة والأنوثة وتقديس الأجرام السماوية ك (القمر والشمس

(١) وهب رومية، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت...

(٢) وهب رومية، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت.

(٣) المرجع نفسه.

وكوكب الزهرة)، ومحاولة تفسير الموت والحياة وترميز الأكله في أشكال بصرية، مثل الهلال والبقرة والثور والحشي والشجرة والقمر والصليب .

ونظرًا لضبابية تعريفات الأسطورة وتعددتها واختلافها اختلافًا لا يقف عند حد، فإنها في بعض الأحوال تتحوّل إلى خرافة، وبخاصة إذا كف أصحابها عن الإيمان بها لسبب أو لآخر .

ولكن أهمية الأسطورة تتبع من كونها الجزء الناطق من الشعائر البدائية، الذي نمّاه الخيال الإنساني، واستخدمته الآداب العالمية<sup>(١)</sup>، وتمّ عن مستوى الإدراك الفكري للمجتمع الذي ابتدعها، وهي خير دليل على مستوى الإدراك الفكري والعقلي الذي وصل إليه البشر، فكان الأسطورة تمثل الذاكرة الإنسانية في الماضي البعيد . لقد صيغت تلك المادة التراثية في عصور الإنسانية الأولى وعُبر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود، فاختلط الواقع بالخيال، وامتزجت معطيات الحواس والفكر واللاشعور، واتّحد فيها الزمان، كما اتّحد المكان. واتّحدت أنواع الموجودات من إنسان وحيوان ونبات والتحمت في كل متفاعل مع مشاهد الطبيعة، واتخذت من التجسيد الفني - وهو لغة الشعر الحق - وسيلتها للتعبير عن كل خلجة من شعور، وكل خاطرة من فكر، في تلقائية عنية محببة، تتطوي على إيمانس عميق بأنها تمبّر عن (حقيقة الوجود)<sup>(٢)</sup> .

## ٦ - الأساطير والحياة الدينية عند العرب الجاهليين :

ومن أوضح ما ذُكر عن الأساطير عند العرب ما ورد في قصيدة ثابت بن جابر الفهمي (تأبط شرًا) في الفول، حيث يورد لنا في قصيدته أنه التقى الغول وحاورها، وقارن بينه وبينها، وحاول صعبتها، ولما أبت إلا القتال قاتلها فقتلها،

(١) أنس لغوي: الأسطورة في الشعر العربي الحديث انتشاراً الشعبي للنشر والتوزيع والإعلان: طرابلس، د. د. ص ١٢ .

(٢) المرجع نفسه، ص ١٢ .



والطريف أنه قتلها ليلاً، والفول لا تظهر كما في الأسطورة إلا ليلاً، فظل باركاً عليها حتى طلع الصباح، وإذا هي مخلوقٌ عجيب، ولعلَّ ما صوّره هذا الشاعر الصعلوك هو ما يدور في أذهان الناس عن تلك الصورة المربعة المخيفة للفول، وسندرس القصيدة عند الحديث عن الفول في هذا الفصل. وقد سارت الأساطير في ذكر الفول حتى وصلت إلى التزاوج مع الإنسان، فقيل: إنَّ تأبط شراً نكح الفول، وجاء ذلك في شعر ابن رشيّ وهو متأخر (١٠٠٠ - ١٠٧١ م) حيث يقول :

إِلَّا تُكُنْ خَفَلْتُ خَيْرًا ضَمَامِرُكُم

أَكُنْ تَأْبَطَ شَرًّا نَاكِحَ الْفُولِ<sup>(١)</sup>

ولما كانت الأساطير حكايات تصاحب الطقوس الدينية، أو الاجتماعية، فإنَّ حياة الجاهلي، قد حفلت ببعض هذه الأساطير، وكون حياة العربي في بيئته ليست معقدة، فإنَّ الهامش الأسطوري لم يكن واسماً كما هو عند بعض الأمم كالليونانيين مثلاً. ونحن واجدون في الشعر الجاهلي بعض الأمثلة لهذه الأساطير التي كان يعتقدوها الشاعر الجاهلي، مثل: الفول، والعنقاء، والسعلاة، وبعض الأفعال والأوهام التي يقوم بها لطرد الجن، أو التشهير، ومع ذلك فإنَّ هامش الأسطورة لم يتسع كثيراً في الشعر الجاهلي، لأنه كان يعبر بواقعية عن حياة الجاهلي في حلِّه وترحاله وفي حروبه وسلمه وفي علاقاته العاطفية والأسرية والقبلية، بل وفي تعامله مع حيوانات بيئته.

ومن الأساطير التي عُرِضت في ثنايا الشعر الجاهلي الطموح للخلود كما ورد في الشعر والأمثال في حكاية لقمان الذي عاش بحياة سبعة نصور؛ وأسطورة الهامة والصدى التي ترتبط بالقتل والثأر، فزعموا أن الصدى وهو ذكر البوم يسكن في القبور، وقالوا هو طائر يقال له الهامة، وقال بعضهم هو روح القتيل تخرج من

(١) ابن رشيّ القيرواني: الديوان، ط١، جمعه وحققه وشرحه: محيي الدين ميهب إسماعيل حسن الأبيسي، المكتبة المصرية، صيدا ١٩٩٨، ص ١٢٠.

جسده على شكل طائر وتظل تصرخ وتنادي في الخرائب والنواويس المعطلة حتى يؤخذ للقتيل بثأره، فتصمت .

ويذكر د. محمد عجينة في كتابه موسوعة أساطير العرب أنه لم يعثر على أساطير تتعلق بالثور الوحشي<sup>(١)</sup>، ومع ذلك فقد ورد في الشعر ما يشبه الأسطورة في ضرب الثور لتشرب البقر، حيث يرون أن الثور يركبه جنّي فيمنع البقر من الشرب، ولذلك كانوا يضربونه، كما سنرى ذلك في موقع آخر من هذا الفصل في قول الأعشى وأنس بن مدركة .

وكان عند العرب خرافة ترقى للاعتقاد، وهي كي الجمال السليمة لتشفى الجمال المصابة بالجرب، وقد ورد في شعر النابغة الذبياني إشارة إلى ذلك في اعتذاريته للنعمان بن المنذر؛ وارتبط اسم الغراب بالشؤم، وهذا من باب تلك الأساطير التي يتناقلها الناس إلى يومنا عن شؤم الغراب، وقد ورد في شعر النابغة أيضاً إشارة إلى ذلك، سنذكرها في موقعها .

والعلاقة بين الشاعر الجاهلي والأسطورة هي علاقة معقدة تمتد لتلحق بالكائنات الأخرى على هذه الأرض التي تخبئ في طيات رمالها أعاجيب، وفي سرايبها مشاهدات، وهي رهبة ليلها صوراً وحكايات عن الغول والسحابة والجن والشياطين والمخلوقات الغريبة كـ «شق وسطيح»<sup>(٢)</sup> وغير ذلك، ولا شك أن هذه المعتقدات أو الأوهام التي علقت بالفكر العربي في ذلك الوقت كانت مصدر إلهام للشعراء في تصوير بعض المشاهد، والتعبير عن بعض الأفكار، ومع ذلك فإننا نقول بأن واقعية الشاعر الجاهلي وعدم سيطرة الأسطورة على فكره وخياله ظلت تشده

(١) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، مرجع سابق، ص ٣٠٧.

(٢) كان شق في زعم الإخباريين إنسان له يد واحدة وعين واحدة، وجعلوه من التشيطننة صورته صورة نصف آدمي. أما سطيح فهو جسد ملقى لا جوارح له، ولا يقدر على الجلوس. وهما كاهنان ولما في اليوم الذي ماتت فيه طريقة الكاهنة، وماصرا مالك بن نصر اللخمي. انظر: الفصل في تاريخ العرب، ج١، ص ٧١٥ وما بعدها .

إلى الواقع الاجتماعي الذي يعيشه، ومن هنا كان ارتباطه بالقبيلة وما تتعرض له، وبالأحداث التي تقع، وبحيوانات الصحراء، وبمحاولة إرواء الظمأ للمرأة، كل ذلك جعل هامش الأسطورة يتضاءل في الشعر الجاهلي، أو لعله راجع كما قال بعضهم إلى طبيعة الصحراء المنكشفة التي لا تشبه بلاد الجبال العالية والجزر المعزولة، والغابات الكثيفة .

ويبدو المشهد الأسطوري في الشعر الجاهلي مشهداً متعدياً لأنه لا يقف عند حد معين، فالمرأة يمكن أن تكون أسطورة وكذلك الناقة والحمار الوحشي والثور الوحشي والبقرة الوحشية والنجوم والأشجار وغيرها، وآمن العرب بها إيماناً تردّد في كثير من كتب التراث .

لقد اتسمت القصيدة الجاهلية ببنائية نمطية، ابتداءً من المقدمة الطللية وانتهاءً بخاتمة القصيدة، بما في ذلك العناصر التكرارية التي تتشكل منها كثير من شرائح تلك القصيدة. ورأينا من خلال اختلافات تعاريف الأساطير بعامّة، أنه من الصعب دراسة الأساطير العربية القديمة بشكل علمي بخاصة، لأن مصادر التاريخ قليلة وغير موضوعية، فقد ضاع أغلب الأدب العربي القديم بسبب عدم وجود الكتابة عند العرب، فـ «معظم ما كتب عن تاريخ الجاهلية كان بين ٥٠٠ و ٦٢٢ بعد الميلاد، أي من مئة عام إلى مئة وخمسين عاماً قبل الإسلام ربما تمتد قليلاً، وقد وصلتنا عن طريق النقوش والرواة أخباراً منقطعة مبعثرة مثل الأساطير البابلية التي اكتشفت في الألواح السبعة، ونقوش الساميين الشماليين؛ والأدب العربي الذي نعرفه يتعلق بالجاهلية قبل الإسلام بفترة قصيرة، حيث دوّنه الكتّاب ووصلنا عن طريقهم مثل سيرة ابن هشام، وأخبار عبيد بن شربة الجرمي، والإكليل للهمداني، وحياة الحيوان للدميري، وفي كتب المتأخرين مثل الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ومروج الذهب للمسعودي، وأخبار مكة للأزرقي،

وعجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني، ويلوغ الأرب هي معرفة أحوال العرب للألوسي وغيرهم<sup>(١)</sup> .

ونقلت إلينا هذه المصادر والمراجع أن العربي الجاهلي لم يستطع أن يتصور ما وراء الطبيعة، وأنكر الحياة بعد الممات، وسمى إلى تخليد الذكر وتعظيم الصبى في حياته وحتى بعد مماته، من خلال الإسراف في الكرم والشجاعة والشرب، وأمن بالدهرية<sup>(٢)</sup>، وقُدس الحجر<sup>(٣)</sup> والحيوان<sup>(٤)</sup>، وعبد الساميون وبعض العرب الأشجار، مثل «نخلة نجران»<sup>(٥)</sup>، وهي نخلة عظيمة كان أهل نجران يتعبدون لها، ولها عيد سنوي، يملقون فيه عليها كل ثوب حسن وجدوه وحلي للنساء، ومنها ذات أنواط، وهي شجرة خضراء عظيمة قرب مكة، كانت الجاهلية تأتيها كل سنة تعظيماً لها، فتذبح عندها وتعلق عليها أسلحتها، ولذلك سميت ذات أنواط. ولا تزال آثار عبادة الشجر باقية عند بعض الناس، تظهر في امتناع بعضهم أو تهيبهم وتحرُّجهم من قطع بعض الشجر كالسدر، لكي لا يصابوا بمكروه.

ووفقاً للمؤرخين المهتمين بأنساب العرب، يشترك العرب والفينيقيون والآشوريون والبابليون في أصولهم، لأنهم يتشابهون في أجسادهم وعاداتهم، ثم اُهترق العرب عنهم وميزتهم بيئة البادية بمميزات خاصة. فالعرب هم بقايا الشعوب المبعثرة، وحسب رأي الباحث روبرتسن سميث «إن الأمم التي تشعبت من أصل واحد قد تشترك في اتخاذ العقائد والشعائر الوراثية دينية أو غير دينية»<sup>(٦)</sup> .

(١) محمد عبد الحميد خان، الأساطير والخرافات عند العرب ط ٤ ، دار الهداية: بيروت ١٩٩٣، ص ١٣ .

(٢) جواد علي، الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ط ٢، ج ١، جامعة بغداد: بغداد ١٩٩٣، ص ١٤٩ وما بعدها .

(٣) المرجع نفسه، ج ٢، ص ٢٢٧ وما بعدها .

(٤) المرجع نفسه، ج ٢، ص ٨١٦ وما بعدها .

(٥) محمد عجيبة: موسوعة أساطير العرب ص ٢٧١ - ٢٧٢. والنظر النويري: نهاية الأرب، ج ١١، ص ١٧٠ .

(٦) وليام روبرتسن سميث: ديانة الساميين، ط ١، ترجمة: عبد الوهاب طوبى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧، William Robertson Smith: *The Religion of the Semites, Fundamental Institutions* 1909, Reprint 1956, Meridian Library, New York.

لقد أثرت البيئة الصحراوية في (الحجاز ونجد) على طبيعة العرب، فالأشجار نادرة، والأبار والعيون قليلة، مما جعل العربي الجاهلي يصبح متكاثياً، يعتمد على القضاء والقدر، وينتظر المطر، ولا يميل إلى الأمور المعقدة، وكان صاهي الذهن يحب الكلمة الصريحة والبيان الواضح، وقد وصف العربي القديم المراثيات بدقة، ومالت غرائزه إلى المادة أكثر من المعاني والروح، واشتهر العرب بالعرفاء التي تمثل طوراً من تطور أوهام العرب بدءاً من الطيرة والتناول والتشاؤم<sup>(١)</sup>، وعبدوا الأصنام وقُدّسوها، لكنها لم تصل إلى مرتبة الآلهة حتى القرن السادس قبل الميلاد، لأن الجاهلي لم يكن يعتقد أن الصنم خلقه أو خلق الكائنات، فكان تارةً يقدسه، وتارةً يسبه ويشتمه، وقد يصنع صنماً من التمر، وحين يجوع يأكله، وصار العربي يستقسم بالأزلام<sup>(٢)</sup>.

وقد خلط الجاهليون معنى الدهر بالقضاء والقدر، وتطورت هذه العقيدة حتى خضعوا لسلطان (منة وعوض)، وهي أصنام تعني الدهر، فصار الدهر إلهاً من آلهة العرب وعبدته الهذليون، وكانت غايتهم الخلود<sup>(٣)</sup>. وفي الأساطير العربية أن الملك ذا القرنين طمح إلى الخلود، ووصل مع الخضر إلى عين الدهر، ليشرب ماعها الذي يعطيه حياة أبدية، لكنه منع من ذلك<sup>(٤)</sup>، كما طمح لقمان بن عاد إلى الخلود، وارتبط خلوده بحياة سبعة نسور آخرها (لبد) ويعني الدهر، لكنها ماتت واحداً تلو الآخر، ولما مات (لبد) انتهت حياة لقمان بموته<sup>(٥)</sup>.

كان خيال الجاهليين قادراً على توليد الأسطورة والخرافة بشكل تصويري، فقد تصوروا الأشياء، واسترجعوا التجارب وركّبوا صورهم الشعرية المادية المحسوسة،

(١) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٦، ص ٧٨٦ وما بعدها.

(٢) جواد علي: المرجع نفسه، ج ٦، ص ٧٧٦ وما بعدها.

(٣) محمد عبدالمعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب مرجع سابق، ص ٤٢.

(٤) محمد عجيبة: موسوعة أساطير العرب مرجع سابق، ص ٤٧٢ وما بعدها.

(٥) محمد عجيبة: المرجع نفسه، ص ٣٦١.

وتصورهم السعيمي هأم يظهر في الأساطير العربية، وفكرتهم عن الأشياء الروحية تأخذ تصوراً مادياً، فقد توهموا الجن دائماً في صورة الحيوان، مثل الحية والنعام والقنفذ والأرنب، وتصوروا الروح في شكل الهامة، والعمر الطويل في شكل النسر، والشجاعة في شكل الأسد، والأمانة في الكلب، والصبر في الحمار، والمكر والدهاء في الثعلب<sup>(١)</sup> .

## ٧- الوثنية:

تأثر الجاهليون بالوثنية البابلية والرومانية واليمينية، فعبدوا الزهرة، ومردوخ، أو بعل إله الشمس والمطر والخصب مثل البابليين. وكلمة صنم أصلها آرامي، فقد ورد عن أصنام تهامة أن لوح تهامة يذكر أسماء الأصنام الآرامية الثلاثة صلم وسنكال وعشرة<sup>(٢)</sup>، وصلم هو بعل نفسه، ولم ينحت العرب الأصنام بل جلبوها من الخارج، ومن أشهرها :

(مناة)<sup>(٣)</sup> أي بنت الإله، واسمها مشتق من المنا والمنية وهو الموت أو القدر، وكانت مناة من آلهة الموت عند البابليين وتُعرف باسم (مامناتو). وكان هذا الصنم منصوباً على ساحل البحر بين المدينة ومكة، وهو أقدم الأصنام عند العرب، وكان معظماً عند الأوس والخزرج، وتعظمه القبائل الأخرى يقصدونه فيذبحون حوله ويهدون له<sup>(٤)</sup>، وعبدته الهذليون وعظمه كل العرب خاصة الأوس والخزرج، وتسمى بعضهم باسمه: عيديمناة وزيد مناة.

(١) محمد عبدالمعبد خان، الأساطير والخرافات عند العرب مرجع سابق، ص ٤٠ .

(٢) كلمة صنم أصلها صلم Salm . انظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب ج٦، ص ٧٢ وما بعدها .

(٣) هي ما منالو البابلية أي بنت الإله، انظر: محمد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، القاهرة ١٩٣٧، ص ١١٣، نقلاً عن: السيد عبدالعزیز سالم، تاريخ العرب قبل الإسلام، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية د ت ، ص ٤٧١ .

وانظر: المفصل، ج٦، ص ٢٤٦ وما بعدها .

(٤) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب ج٦، ص ٢٤٩ .

و(اللات) وقد ذكر ابن الكلبي في (الأصنام) ان اللات صخرة مربعة بيضاء في الطائف بنت ثقيف عليها بيتاً له أستار، وجعل أهل الطائف فتناه حرماً ووضعوا له سدنة، يضاھون به الكعبة<sup>(١)</sup>، وهي (إلهة أنثى) تمثل الشمس عند بعض المستشرقين، وقد أخذها العرب عن النبطيين، وقد عظمها قريش وجميع العرب وأقسموا بها وتقرئوا إليها<sup>(٢)</sup>، وتسمى كذلك بمضهم باسمها: زيد اللات وتيم اللات وعائذ اللات وشيع اللات وشكم اللات ووهب اللات<sup>(٣)</sup>، ونسبوا لها فصل الصيف.

أما (المرى)<sup>(٤)</sup> فكان عبّادها يتصوّرونها أمّاً لها ابنتان: اللات ومناة، وكانت تُعبد بثلاث شجرات سمّرات بوادي نخلة، وكانت أعظم الأصنام عند قريش، وكان أول من دعا إلى عبادتها عمرو بن ربيعة والحارث بن كعب وقال لهم عمرو: «إن ريكم يتصيف باللات لبرد الطائف، ويشتو بالمرى لحرّ تهامة»<sup>(٥)</sup>، وهي نفسها عشتار عند البابليين، إلهة فصل الربيع والحب، وكان لها تمثالٌ أو رمزٌ تحمله قريش في حروبها، وسُمّيت الزهرة، ونجمة الصبح، وكانت عبادتها شائعة بين عرب الجنوب أيضاً، وقد جاء في نصّ عربيّ جنوبيّ اسم امرأة (أمة المرى)<sup>(٦)</sup> وسُمّي العديد من الرجال عبد المرى. وهذه الأصنام قد ذكرت في القرآن الكريم في قوله تعالى «أفرأيتم اللات والعزى. ومناة الثالثة الأخرى»<sup>(٧)</sup>.

أما الصنم الرابع فهو (هبل) وهو إله الخصب، جلبه عمرو بن لحي من مؤاب من أرض البلقاء إلى مكة، ونصبه فيها وأمر الناس بعبادته وتظيمه؛ وهبل هو

(١) المرجع نفسه، ج٦، ص ٢٢٧ وما بعدها .

(٢) الفصل في تاريخ العرب، ج٦، ص ٢٢٧ وما بعدها .

(٣) المرجع نفسه، ج٦، ص ٢٢٣ .

(٤) المرجع نفسه، ج٦، ص ٢٣٥ وما بعدها .

(٥) أبو الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد الأزرق، أخبار مكة، ج١، تحقيق: رشدي الصالح ملحق، دار الثقافة للطباعة: مكة المكرمة، ص ١٦٦ .

(٦) الفصل في تاريخ العرب، ج ٦ ، ص ٢٢٨ .

(٧) سورة النجم: الآية ١٩ و ٢٠ .

نفسه مردوخ وتموز في بابل، وهو من أعظم الأصنام التي نصبها قريش في جوف الكعبة، وكان من عقيق أحمر على صورة إنسان (رجل) مكسور اليد اليمنى، جعلت له قريش يدًا من ذهب، وكان إله مكة والكعبة<sup>(١)</sup>.

وكان (ود) صنمًا لقييلة كلب بدومة الجندل، وروى ياقوت عن ابن حبيب «أن ود كان لبني وبرة وكان بدومة الجندل»<sup>(٢)</sup>، ويقال «إن عمرًا بن لحي جلبه مع أصنام أخرى من شط جدة، وأتى تهامة ودفعه إلى عوف بن عذرة بن كلب بن قضاة، فحمله عوف وأقره بدومة الجندل، وسمى ابنه عبدود وجعل ابنه عامرًا سادنا له، ولم يزل بنوه يسدونونه حتى جاء الإسلام وقوّض عبادتها»<sup>(٣)</sup>؛ و(ود) يعني شجرة الحب في البابلية، وقيل إنه صنم إغريق الأصل لأنه يشبه الصنم (إيروس) إله الحب عند اليونان، وكان تمثاله «على شكل رجل كأعظم ما يكون الرجال، قد ذبر عليه حلتان، مترزّ بحلة، مرتد بأخرى عليه سيف قد تقلّده وقد تتكّب قوسًا، وبين يديه حربة فيها لواء، ووهضة فيها نبل»<sup>(٤)</sup>، وقد استمرت عبادته من عصر النبيّ نوح عليه السلام حتى العصر الإسلامي، وكان يمثل الحبّ عند الجاهليين<sup>(٥)</sup>.

وقد عبد العرب أصنامًا كثيرة منها على سبيل المثال: ذو الشرى عبده بنو الحارث بن يشكر ابن مبشر من الأزد<sup>(٦)</sup>، ومنها ذو الخلصة، ومثلما كان البيت الحرام يسمّى الكعبة الشامية، كان ذو الخلصة يسمّى الكعبة اليمانية<sup>(٧)</sup>، وعظمت هذا الصنم خثعم وبجيلة وأزد المرارة وأقرباؤهم من هوازن. ومن تلك الأصنام

(١) الفصل في تاريخ العرب ج٦، ص ٢٥٠ وما بعدها .

(٢) معجم البلدان، المجلد الرابع، ج٤، ص ٤٤٩ وما بعدها .

(٣) المرجع نفسه، المجلد الرابع، ج٤، ص ٤٤٩ وما بعدها .

(٤) ابن الكلبي، الأصنام، تحقيق: أحمد زكي، الدار القومية للطباعة والنشر: القاهرة، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٢٤ ، ص ٥٥ . وانظر: معجم البلدان، المجلد الرابع، ج ٨ ، ص ٤٤٩ وما بعدها، وانظر: الفصل في

تاريخ العرب ج٦، ص ٢٤٦ .

(٥) ابن الكلبي، المصدر نفسه، ص ٥٥ .

(٦) المصدر نفسه، ص ٣٨ .

(٧) معجم البلدان، المجلد الثاني، ج٣، ص ٢٤٣ وما بعدها . وانظر: الأصنام، ص ٤٤ وما بعدها .



ذو الكفين وكان صنماً لدوس ثم لبني منهب بن دوس، أما ذو الرجل فهو صنم حجازي<sup>(١)</sup>. ومن معبودات العرب الوثنية أساف ونائلة، وغزالا مكة، والخلاصة أن هناك معبودات وثنية رئيسية، وأخرى لكل قبيلة يعبدها ويحلفون بها، وغيرها للرجل يحفظها في بيته ويأخذها في سفره.

## ٨- تقديس الحيوان والطوطمية:

عرفت بعض مظاهر الطوطمية عند الجاهليين، فقدسوا الحيوان وعبدهوا كما يقدّسه أهل الطوطم ويمبدونه، وسعوا في المحافظة عليه وتجنّبوا قتله أو أكله، وقد كان تقديس الحيوان وعبادته يهدف عند غير العرب إلى إجلال الآباء، بعكس العرب الذين كانوا يقدسونه لمجرد تحصيل البركة<sup>(٢)</sup>. وهناك قبائل تسمت بأسماء الحيوان، ونمثل لذلك ببني أسد وبني فهد وبني ضبيعة وبني كلب وبني بكر وبني نعامة وبني عنزة (لا يزال ابن هذه القبيلة الكبيرة يعرف بلقبها «النعزي»)، وهي أسماء تدل على أن عرب الجاهلية كانوا قريبي عهد بمذهب الطوطمية<sup>(٣)</sup>، وسُمّي الأفراد بأسماء الحيوانات مثل ثور وثعلب وذئب ونمر ونمير وكنب وكليب وقنفذ وتولب وظبيان وضب وعجل وليث وفراس وعنزة وغنم ويكر وقرد، أو بأسماء الطيور مثل: عقاب ونسر وصقر، أو بأسماء حيوانات مائية مثل قريش، أو بأسماء حشرات مثل: حية وحنش والأرقم والأسود وجمل وجُعيل، أو بأسماء نباتات مثل: حنظلة وطلحة وطليحة وسلمة وسمرة وأرطاة وقتادة وعوسجة ونبت، أو بأسماء أجزاء من الأرض كنفهر وصخر وجندل وحجر وكهف، وظنوا أن الحيوان يحميهم كما يحمي الطوطم أهله، والطواطم كائنات تمتد بها القبائل المتوحشة<sup>(٤)</sup>، ويعتقد كل فرد من أفراد القبيلة بوجود علاقة نسب بينه وبين واحد منها يسمّيه طوطمه،

(١) تاج المروس، مادة (زجل). وانظر: الفصل في تاريخ العرب ج١، ص ٢٨٣.

(٢) محمد عبدالمعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ص ٦١ - ٨٨.

(٣) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف: القاهرة، ص ٨٩.

(٤) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب ج١، ص ٥١٨ وما بعدها.

وكان العربي الجاهلي إذا نفق حيواناً من نوع طوطم قبيلته احتفل بدهنه وحزن عليه، وكان بنو الحارث إذا وجدوا غزالاً ميتاً غطوه وكفنوه ودفنوه وتحزن عليه القبيلة إلى ستة أيام<sup>(١)</sup> فإذا كان الطوطم نباتاً لم يتجرأ (المؤمن به) على قطعه أو أكله إلا في أوقات الشدة<sup>(٢)</sup>. وتشاءم العرب وتفاعلوا، وتفاعلوا بالطير كالحمامة، وتفاعلوا بنباح الكلاب على مجيء الضيوف وتفاخروا<sup>(٣)</sup>، وتشاءموا من الثور الأعضب (مكسور القرن)<sup>(٤)</sup>، ومن الغراب، فقيل: «أشأم من غراب البين»<sup>(٥)</sup>، وعبدوا الشاة وغيرها من الحيوانات، ولم يكن هناك حيواناً مخصصاً لقبيلة يمينها.

وتظهر الفكرة الطوطمية في تصور الجن حيث اعتقدوا أنهم خلقوا من بيضة، وأنهم من نسل الحيوان، وكذلك الفيلان والسعالي والهوام<sup>(٦)</sup>، وتطورت فكرة الجن بحيث زعموا أن السعلاة تتحول إلى صورة امرأة، أما رجالها كما يزعمون فيتحولان إلى «رجلينز»<sup>(٧)</sup>. ونسبوا الأفراد والقبائل إلى نسل الجن، وقيل إن بلقيس ملكة سبا<sup>(٨)</sup> وذا القرنين<sup>(٩)</sup> من أولاد الجن، وكان الجن يمثلون قوة الشر التي يقاومها شجمان القبيلة مثل تأبط شرراً، فيقتلون حياً، وينكحونها حياً، ويستولدونها آنأ آخر، أو مثل قصة زواج عمرو بن يربوع بالفول<sup>(١٠)</sup>، ولم تكن الجن طوطماً ولا أباً للمرب لأنهم خافوا منها .

(١) محمد هيدالميد خان: الأساطير والخرافات عند العرب مرجع سابق، ص ٨٧ .

(٢) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ١، ص ٥١٩ .

(٣) أحمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط ٥ دار القلم: بيروت ١٩٧٢، ص ٤٨٧ وما بعدها .

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٨٦ .

(٥) أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري الميداني: مجمع الأمثال، ج ١، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت ١٩٩٥، ص ٥٣٣ .

(٦) السعويدي: مروج الذهب ومعدن الجواهر، ج ١ وفي مجلد واحد، ط ١ امتسى بها: يوسف البقاعي، دار إحياء التراث: بيروت، ط ٥، ص ٣٦١ .

(٧) السعويدي: المصدر نفسه، ص ٣٥٩ .

(٨) محمد هجينة: موسوعة أساطير العرب مرجع سابق، ص ٤٨٥ وما بعدها، وانظر: بلوغ الأرب، ج ٢، ص ٣٣٩ . وانظر أيضاً: الحيوان، ج ١، ص ١٨٧ .

(٩) المرجع نفسه، ص ٤٧٢ وما بعدها، وانظر: بلوغ الأرب، ص ٣٣٩ . وانظر أيضاً: الحيوان، ج ١، ص ١٨٨ - ١٨٩ .

(١٠) أبو العلاء المرعي: رسالة الفخران، ص ٣٥٩ . وانظر أيضاً: الأنوسي، بلوغ الأرب، ج ٣، ص ٣٣٠ وما بعدها .

وفي الأساطير العربية يمسح الإنسان حجراً أو شجراً أو حيواناً؛ وأن الصفا والمروة وهما صخرتان، كانتا رجلاً وامراً فمسخهما الله حجرتين ؛ وأن أساف وناقلة كانا رجلاً وامراً فصارا صنمين<sup>(١)</sup>؛ وأن العربي لم يأكل الضبُّ لأنه كان بظنه شيخاً إسرائيلياً مُسَخَّ<sup>(٢)</sup>، واختلفوا في رؤيتهم للمسخ، بعضهم زعم أن المسخ لا يتناسل ولا يبقى، وبعضهم زعم أنه يبقى ويتناسل، حتى جعلوا الضبُّ والأرانب والكلاب من أولاد تلك الأمم التي مسخت في تلك الصور<sup>(٣)</sup>.

#### ١٠ - تقديس الطبيعة وبعض الأشجار:

ومن معتقدات الجاهليين أن الجبال تؤثر في الإنسان، «فجبل أبي قبيس (المطل على مكة) هو أبو الجبال ومحور الكون، وهو أول جبل وضع على الأرض»<sup>(٤)</sup> وديزعم الناس أن من أكل عليه الرأس المشوي يأمن من أوجاع الرأس»<sup>(٥)</sup>، وجبل «ثبير» أيضاً سحيقٌ في القدم، نزل منه الكبش الذي قُدي به إسماعيل،<sup>(٦)</sup> وجبل سرنديب أو نوذ هو الجبل الذي نزل عليه آدم في بداية الخليقة يوم أن كانت الحجارة رطبة، لأن عليه آثار أقدام أبي البشرية، والجبل إلى ذلك مصدرٌ لبعض الأحجار الكريمة والطيب<sup>(٧)</sup>. وجبل قاف جبل أسطوري لا وجود له، وهو أبو الجبال كلها وقد جعل الله تعالى لكل جبلٍ من جبال الدنيا عروفاً متصلةً به<sup>(٨)</sup>. واعتبروا

(١) جواد علي: المفصل، ج٦، ص ٣٦٦ وما بعدها .

(٢) الجاحظ: الحيوان، ج٦، ص ٤٧٧ .

(٣) الجاحظ: الحيوان، ج٤، ص ٦٨ وما بعدها .

(٤) التويري: نهاية الأريب، ج١، ص ٢١٩ .

(٥) زكريا بن محمد القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٦، ص ١٤٨ .

(٦) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، ص ٢٤١ .

(٧) عجينة: المرجع نفسه، ص ٣٣٩ . وانظر: القزويني: ص ١٥٥ .

(٨) ابن أبيس الحنفي: بدائع الزهور في وقائع الدهور، ص ٢٢ نقلاً عن محمد عجينة: موسوعة الأساطير، ص ٣٣٧ . وانظر القزويني: ص ١٥٩ .

شجرة النخيل من أقرانهم، وتصوروا أنها تشبه الإنسان، فإذا شبَّه الشاعر المرأة بصورة النخلة فهو لا يريد منها الصورة المادية من طول القامة فحسب، وإنما تتجاوز الإشارة التي قد تكون مادية إلى إشارة أخرى ميثودية، فالنخلة في المعتقد القديم ذات قيمة مقدسة، وهي قرينة الخصوبة والأنوثة معا<sup>(١)</sup>، وهي أخت آدم لأنها تشبه الإنسان في صفاته وأعضائه<sup>(٢)</sup>، كما نجد لها حضوراً في الكتب المقدسة وخاصة القرآن الكريم، عندما أمر سبحانه وتعالى مريم ابنة عمران أن تهزَّ إليها جذع النخلة لتقتات بعد ولادتها السيد المسيح عليه السلام، فقال «وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً»<sup>(٣)</sup> وكان الجاهلي يجعل شجرة (الرتم) حارساً على زوجته أثناء غيابه ليعرف وفاءها من خيانتها<sup>(٤)</sup>، وقد قدسوا الأشجار وعبدوها، فكانت طوطماً، وراوا روح الشر في بعضها مثل (الحماطة) وهي شجرة تشبه شجرة التين، وعبد العرب كل ما يتعلق بالأشجار من أغصان وجنود وقشور، وعبدوا العظم والريش والنانب والمخلب والحافر والسنن والظفر والحجر، وقدموا لها القرابين، واتخذوها تيممة تحميهم، وكانوا يعلقون على الصبي كعب الأرنب<sup>(٥)</sup>، وسنن الثعلب وسنن الهرة وحيض السمرة والأقذار النجسة وقاية من العين والجن والأرواح الخبيثة، وخوفاً من الخطف والنظرة<sup>(٦)</sup>.

## ١١ - التأثير اليهودية والنصرانية؛

تأثر العرب الجاهليون باليهودية والنصرانية على التوالي عندما جاءتا كديانتين معاً، أما اليهودية فقد «انتشرت بين ملوك حمير ويني كنانة ويني

(١) محمد صبيح: موسوعة الأساطير، ص ٢٧١ وما بعدها .

(٢) محمد صبيح: الأساطير عند العرب، ص ٢٧١ .

(٣) سورة مريم: الآية ٢٥ .

(٤) الألويسي: بلوغ الأثر، ج ٢، ص ٣٠٧ .

(٥) المرجع نفسه: ج ٢، ص ٣١٥ .

(٦) المرجع نفسه: ج ٢، ص ٣١٦ .

الحارث بن كعب وكندة وغسان وقوم من الأوس والخزرج وقوم من جذام<sup>(١)</sup>؛ وكانت أماكن سكناهم وتجارتهم في يثرب وما حولها واليمن والمراق وفلسطين واليمامة والمروص<sup>(٢)</sup>. وكانت النصرانية ديناً عالميةً مفتوحةً على النقيض من اليهودية التي «حبست نفسها في بني إسرائيل، وجعلت إلهها إله بني إسرائيل شعب الله المختار»<sup>(٣)</sup>؛ ولم يعرف الجاهليون معنى التوحيد لأنهم مزجوا وثنياتهم ببعض تعاليم هاتين الديانتين، عدا بعض الأشخاص من معتقي المسيحية واليهودية بشكل صحيح، والحنفاء أو الأحناف الذين كانوا يتبعون ما تبقى من حنيفية نبي الله إبراهيم عليه السلام<sup>(٤)</sup>. وقد كان دخول اليهودية لجزيرة العرب بالهجرة والتجارة، بينما دخلتها النصرانية بالتبشير والتجارة والرقيق<sup>(٥)</sup>. وقد تحدثنا عن تأثير اليهودية والمسيحية في حياة العرب ما قبل الإسلام في الفصل الثاني من هذه الدراسة، وبخاصة في مجال القيان والفناء والرقيق .

## ١٢ - الشعر الجاهلي ذاكرة العرب وأساس ديوانهم وسجلهم الفكري :

الشعر هو ديوان العرب، والشعر الجاهلي هو أساس هذا الديوان، فهو المصدر الرئيسي الأول الذي يصور الواقع المعيش للمجتمع الجاهلي، فيحيطه بمعاناته ومواقفه الداخلية والخارجية وآماله ومعتقداته وثقافته، ولم يكن الشعر الجاهلي تعبيراً فردياً بل كان الشاعر لسان قومه في أغلب شعره، ومرآتهم التي تعكس حياتهم ورغباتهم وآمالهم، ومعاناة الشاعر نابعة من معاناة مجتمعه، فهو جزء مهم من هذا البناء .

ونجد العديد من الحقائق التي أثبتتها التاريخ والدين والتراث والفن، استخلصت من الشعر الجاهلي، وما يؤكد ذلك أن تلك الحقائق ما تزال تتعايش

(١) الفصل في تاريخ العرب: ج٦، ص ٥١٤ .

(٢) المروص هي مكة والدمينة واليمن وما حولها. انظر: لسان العرب: ملحة (مروض) .

(٣) المرجع نفسه: ج٦، المرجع نفسه، ص ٥٨٧ .

(٤) المرجع نفسه: ج٦، ص ٤٤٩ وما بعدها .

(٥) الفصل في تاريخ العرب: ج٦، ص ٥٨٧ وما بعدها .

في ذاكرة الإنسانية، ولا تزال تُمارس على أنها موروث ثقافي، أو من باب العادة والمعتقد، وأحياناً تمارس لا شعورياً.

ويُعدُّ الشعر الجاهلي وثيقة المجتمع العربي الجاهلي قبل الإسلام، باعتباره ينتمي إلى فترةٍ أسبق من الوثنية إذا نظرنا إلى مضمونه ودلالته، وقد أكد القرآن الكريم أن للعرب في الجاهلية حياةً عقائديةً يمتزجون بها، وكشفت الأبحاث النفسية والأنثروبولوجية، والآثار والنقوش على أن القصيدة العربية الجاهلية، هي عقل الإنسان على مرِّ العصور بل هي مخاوف وعبادات، وعقلٌ باطن، بل هي عالم الأمة العربية العريقة المنبت<sup>(١)</sup>، وما وصل إلينا من الشعر إلا القليل، ويستدل بذلك على ما وصلت إليه القصيدة - قبل نزول الرسالة المحمدية بفترة ليست بالطويلة - من رقيٍّ وأناقَةٍ في الأسلوب، واستقامة في الإيقاع، وخضوعها للتهذيب والتشذيب، وأن عمر الشعر لا بدَّ أن يكون أكثر بكثير مما يتصور أي متصور<sup>(٢)</sup>.

وقد احتفى الشعر الجاهلي بكلِّ عناصر القداسة مجسدةً في الحياة الخصبة، وواكبها من خلال الموروث الديني والحياة الدينية للجاهليين على اختلاف آلهتهم وتعدُّدها، وقد استدلَّ على هذا بالآثار والنقوش كدلائل توضح ذلك، بالإضافة إلى الموروث الشعري، وهي دلائل تشير إلى أن الحياة الدينية في الجزيرة العربية مرَّت بثلاث مراحل، بدأت بمرحلة التقديس، وتشمل تقديس الأشجار والكهوف والماء وكلِّ ما يفيد البدوي في حياته<sup>(٣)</sup>، ولا غرو في أن تكون النخلة مقدسة لأنها موجودة بالأماكن التي يقلُّ فيها النبات<sup>(٤)</sup>، كما أنها تمثل المورد الأساسي في حياة العربي. وكانت المرحلة الثانية مرحلة عبادة الكواكب كونها تتحكم في سير الكون

(١) المفصل في تاريخ العرب، ج٩، ص ٦٢ وما بعدها .

(٢) عبد الملك مرتاض: السبع للملقات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨، ص ٤٢ وما بعدها .

(٣) نبيل عاقل: تاريخ الأدب القديم، للطبعة الجديدة، دمشق، ص ٩ .

(٤) لطفي عبد الوهاب: العرب في العصور القديمة، ص ٣٠١ .

والمليمة، بما تحدثه من أمطارٍ تبعث الحياة في الأرض والإنسان معاً. أما المرحلة الثالثة فتمثلت في عبادة الشمس وخصوصاً عند الشعوب الزراعية والرعية، لذلك نجدها رمزاً للخصوبة والأنوثة<sup>(١)</sup>.

ولذلك فإن الأدب عامة والشعر خاصة ليس جديداً في الميثة (الأسطورة) وإنما الجديد هو التعديل الذي يعترى النص. وقد ورث الإنسان تاريخ أجداده الاعتقادي وأفكارهم، وكشف عن ذلك التحليل النفسي في شكل (اللاوعي الجمعي) من خلال الشعر والفن عامة، وقد ساهمت البحوث الأنثروبولوجية بقدرٍ واسعٍ في كشف هذا المورث المعتقداتي المحلل بالأفكار والأيديولوجيات الموجودة في النسق، والدين ليس إلا تراكمًا لا شعوريًا يندس في المعاملات والسلوكات فهو نتاج للإنسان المتدين، كذلك الشعر هو ترانيمٌ طقوسية لا يراد منها الممارسة الدينية المباشرة، وإنما هي ملامح طقوسية عابرة يبعث من خلالها اللاشعور الديني المتأصل في الإنسان غير المتدين، وأكد هذه الفكرة الدكتور (نصرت عبدالرحمن) عندما أظهر إيماناً عميقاً بأن معرفة الميثوديني سبيلٌ إلى معرفة شعر أهل الجاهلية، إلا أن الدكتور (وهب رومية) يستبعد وجود شعرٍ دينيٍّ خالصٍ (قبل الإسلام). وإنما هي شحناتٌ محملةٌ بالتاريخ والمعاناة، ولا ينكر وجود «ملامح دينية»<sup>(٢)</sup>، علماً بأن المجتمع الجاهلي لم يعرف الوثنية وحدها، بل إن العرب لم ينحصروا في جزيرتهم، وإنما اتصلوا بأجناسٍ أخرى مجاورةٍ وبعدةٍ خلال الخمسة قرون السابقة لعهد الإسلام، وهي فترة كافية لحدوث تطورات اعترت الجوانب الدينية والفكرية .

ولم يكن الشعر العربي - في جانبه الملحمي والأسطوري - بمستوى ما ورد في كتابات الشعراء الرومان واليونانيين والفرس عندما كتبوا مطولاتهم الشعرية كالإلياذة لهوميروس والشاهنامة للفردوسي، لكن ذلك لا يعني عدم ورود بعض

(١) لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ٣٧٨ .

(٢) هوارية لولاسي، المعتقد الديني في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

هذه الأفكار هي أشعار أصحاب المملقات خاصة، ولكنها لا تصل إلى ما وصل إليه الرومان واليونان والفرس .

لقد حاول كلٌّ من (زهير) و (امرئ القيس) و (الناطقة) و (الأعشى) وغيرهم من الشعراء الجاهليين أن يجسدوا الواقع برموزٍ فنيةٍ تمكس وجه الحياة وذواتهم من المشاعر والأحاسيس النفسية والموضوعية، ودمج الرمز بالمجتمع، حيث يتحدث عن الحياة النباتية في تشاكلٍ مع الحياة الاجتماعية، ويجسدون الظروف التي لا تقوم إلا على حياةٍ خصبة، وقد ذكر د. علي البطل أن هذه الأشعار تحمل ثيمات ميثودينية كانت قد أفلتت ولم يبق منها إلا آثارٌ باهتة <sup>(١)</sup> .

ومن غير المستبعد أن تكون الفترة البعيدة عن الحياة الدينية قد أضاعت الكثير من السمات المعتقداتية لأسبابٍ سياسيةٍ وكوارثٍ طبيعيةٍ، إلى جانب أسبابٍ أخرى ذكرها د. عبد الملك مرتاض <sup>(٢)</sup> منها اصطناع اليهود الأحداث طويلاً واختلافات المحدثين طويلاً آخر، وإلى انعدام جمع التاريخ وكتابه بعد ظهور الإسلام، ولم يبق التاريخ إلا على القليل من معتقداتهم الوثنية والدينية الأخرى من جانب، أو تلك المعتقدات المتواشجة والمتشكلة مع معتقدات الشعوب والأمم المجاورة لهم من جانب آخر .

ولعل النصَّ الإسلامي يُعدُّ حكماً على مصداقية وأسطورية الشعر الجاهلي، فعندما جاء الإسلام أصبح النص الإسلامي النواة التي يُمنح منها الشعر الجاهلي مصداقيته وأسطوريته ومضى صحته <sup>(٣)</sup>، واعتبار هذا الشعر ميراث أمة العرب وتراثهم الذي حفظ تاريخهم. وقد أكد هذا الشعر على اتصالهم بالثقافات المجاورة بالرغم من أن الأدب الجاهلي يمثل حقبة مهمة، من حياة العرب قبل الإسلام،

(١) علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ٩٧ وما بعدها. وانظر: وهب رومية، شعرنا القميم والنقد الجديد، ص ٣٣ وما بعدها .

(٢) وهب رومية، لرجع المايق، ص ٨٣. عبد الملك مرتاض، السبع المملقات، مرجع سابق، ص ١٨، نقلً عن: هوارية لولاسي: المعتقد الديني في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

(٣) تركي علي الريمي، الإسلام وملحمة الخلق والأسطورة، ص ٧٤ .



مما يتيح فرصة البحث عن دلالة الفكر العربي وثقافته، فالأثافي والنؤى والنافة، والأثنى والشجر وسائر النباتات والنجوم، والأبقار والثور كل ذلك ظل مادة التفكير الجاهلي، وقد نوه د. مصطفى ناصف إلى أن «حياة العصر القديم أعمق مما يجري على أqlامنا حتى الآن»<sup>(١)</sup>، وليس هناك دراسة أعطت لهذا التراث حقه لأن هذا الإرث لا يزال دفين الرمال.

فعندما تقابل هذه الأشعار ونتناول دلالتها بالفحص نجد أنفسنا إزاء ضروب من الطقوسات أو الشعائر، التي يمارسها المجتمع، وتصدر عن عقل جماعي أقوى من أن يكون مجرد أحاسيس وعواطف فردية، فالفن غالباً هو نتاج جماعة، فعندما يتحدث الشاعر عن النخل أو الأراك فهو يصور تمثالاً مقدساً من ناحية المجتمع، لذلك اصطنعوا لأنفسهم مصطلحات نابعة من تراثهم وعرفهم وصميم بيئتهم. فالتعبير الشعري هو عيشٌ جمعيٌّ وفردِيٌّ في الآن، والشاعر يهيم في أودية الشعر الكثيرة والمتشعبة، وقد سُميت إحدى سور القرآن الكريم (سورة الشعراء) فقال عز وجل في بعض آياتها «والشعراء يتبعهم الغاؤون. ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون. وأنهم يقولون ما لا يفعلون»<sup>(٢)</sup>. ثم قال: «إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات، وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعدما ظلموا»<sup>(٣)</sup>.

ويلتقي الشعر والأسطورة في كونهما ينتميان إلى مادة التعبير من جهة، وإلى البعد العميق لدلالاتهما وأنهما نابعان من الشعور الإنساني. واللقاء على المستوى الدلالي يتم بين الشعر وتجليات هنية أخرى أهمها الأسطورة، وفقاً للدكتورة ريتا عوض التي تذهب إلى «أن الأسطورة والدين والشعر تجليات ثقافية تستلهم النماذج الأصلية ذاتها، ولكن كلاً منها يشكلها بصيغة متميزة ترسم الحدود بين

(١) ناصف: قراءة ثانية، ص ٤٩. وانظر: عبدالفتاح محمد أحمد: التهج الأسطوري، ص ١٢٥ وما بعدها.

(٢) سورة الشعراء: الآية ٢٢٤.

(٣) سورة الشعراء: الآية ٢٢٧.

النوع التعبيري والآخر<sup>(١)</sup>، ويكفي أنهما يعبران عن وجدان وأحاسيس الجماعة من خلال الرموز أو النماذج الأصلية التي يتم فكُّها من خلال الصور الشعرية أو التأويل الرمزي، وإن هذا الشعر ليس أسطورةً بمقاييسها الفنية، وإنما حوى شذرات من الأسطورة، وخير دليل على ذلك وجود الصور الشعرية التي هي عبارة عن رموزٍ جماعية عميقة تمتدُّ إلى جنورٍ أسطورية وجدت لها متفَسُّاً من خلال النظم. فالشعر والأسطورة التحامٌ حميمٌ يمثلهما الرمز الدلالي، وتجليات ذات أبعادٍ إنسانية وثقافية.

### ١٣ - دراسات معاصرة حول الأساطير في الشعر الجاهلي؛

ظهر المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي مع الدراسات النقدية الحديثة لتفسير الشعر القديم في محاولة لتبيان أنَّ هذا الشعر العربي كثيره اعتمد في بعض صوره وأفكاره على أساطير تمثل البيئة التي عاشها هذا الشعر. ويرتكز هذا المنهج على، أصولٍ تعود إلى علم الأديان والأساطير والحفريات وعلم الآثار والتحليل النفسي، ومفهومه يرتبط بالتراث الإنساني القديم وما تضمنه من نماذج وأنماط وطقوس وعادات ومعتقدات، وكل الموروثات الثقافية والفكرية والدينية<sup>(٢)</sup>.

ويرى الدكتور وهب رومية أن هذا المنهج «نقذ من خارج النص، فهو لا يدرس الشعر بل يبحث عن مصدره الخارجي ومادته الخام، ويزداد النظر انحرافاً حين يرى مصدرًا وحيداً لهذا الشعر، هو الأساطير الدينية، وهكذا تغيب أركان الظاهرة الأدبية الأخرى<sup>(٣)</sup>».

والمنهج الأسطوري «يحاول من خلال النص الكشف عن علاقة الإنسان بالكون، وما الأدب الجديد إلا صورة جديدة لهيئة قديمة موجودة في الأساطير

(١) ريتا موسى، بنية القصيدة الجاهلية / الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ط١، دار الآداب، بيروت ١٩٩٢، ص ١٧٦.

(٢) عبد الرزاق حسين، في النص الجاهلي - قراءة تحليلية، ط١، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة ١٩٨٨، ص ٢٨.

(٣) وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، مرجع سابق، ص ١٢٧.

التي انحدر منها الأدب سابقاً<sup>(١)</sup>؛ ويعد هذا المنهج لوناً جديداً في تفسير تراثا الشعرى القديم، إذ لم يعرض له نقادنا القدامى وانشغلوا بقضية اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون عن النظر من زوايا أخرى، وحاول هذا المنهج عند نقادنا المحدثين إحداث انقلاب في الرؤية النقدية، وفي الوقت نفسه كان رداً على القول بأن شعرنا القديم لديه من الرؤية ما لدى الشعر اليوناني، وللتدليل على سعة أفق هذا الشعر، وقدرته على تناول أمورٍ ظلت غير معروفة للنقاد، مما أوجع النقد اللاذع لهذا المنهج بين المؤيدين والمعارضين، فمنهم من يرى اتساع المعالجة لدى هذا الشعر، وبعضهم يرى ضيق أفقه بحيث انصبَّ اهتمامه على الناقصة والجمل والحسان والمرأة والحرب والمدح والهجاء.

ونتيجة لتأثير النقد الغربى الحديث في الدراسات النقدية العربية، فقد رأينا هذا الاتجاه يُستثمر في دراسات نقدية تطبيقية، وتوظف بعض الأساطير الواردة من خلال البيئة العربية، كالقول والعتقاء وغير ذلك، وتوظف ذلك من خلال نصوص وردت في الشعر الجاهلي.

ويذكر الدكتور عبدالرزاق حسين في عرضه الموجز لهذا المنهج<sup>(٢)</sup> قيام بعض الباحثين العرب بتطبيق هذا المنهج على بعض نصوص الشعر الجاهلي كما فعل الدكتور نصرت عبدالرحمن في كتابه (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي) والدكتور علي البطل في كتابه (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري) ودراسات قام بها الدكتور إبراهيم عبدالرحمن والدكتور أحمد كمال زكي، وكل هذه الدراسات تقوم على تحليل النص من خلال أسطورية الأدب كربط المرأة بالخصب وعبادة الشمس، وحيوانات الصحراء ونجوم السماء وكواكبها، فالفرس رمزاً للشمس، والثور للقمر، ومثال ذلك تفسير الدكتور علي البطل لتلك المعركة بين

(١) وهب رومية، المرجع نفسه، ص ٣٣.

(٢) عبدالرزاق حسين، المرجع السابق نفسه، ص ٣٩.

الثور وكلاب الصياد فهي «تتعلق بأسطورة تحكي علاقة القمر بالشمس أولاً، حيث يظهر عندما تختفي، ويختفي عندما تظهر، وعلاقته بغيره من الكواكب والنجوم التي تمثل الصائد وكلابه بالذات، وهي كما نرى علاقة عدائية، بعكس العلاقة التبادلية بينه وبين الشمس»<sup>(١)</sup>.

وقد انبرى العديد من الدارسين لقراءة الشعر الجاهلي وفق المنهج الأسطوري، بدرجات متفاوتة من الحماس وبذل الجهد، وكانت هناك مرحلة البدايات الرائدة كما يسميها صاحب كتاب (المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي)<sup>(٢)</sup>، بدءاً من الجاحظ في كتاب الحيوان، ويمتد من أصحاب هذه البدايات كلاً من: ابن قتيبة ود. طه حسين ود. محمد عبدالمعيد خان والمستشرق الألماني براون ود. عز الدين إسماعيل ود. عبدالله الطيب ود. مصطفى ناصف ود. نجيب البهيتي<sup>(٣)</sup>؛ أما مرحلة التوثيق فيذكر من أصحابها: د. عبد الجبار المطلبي ود. نصرت عبدالرحمن ود. علي البطل ود. إبراهيم عبدالرحمن محمد ود. أحمد كمال زكي ود. مصطفى الشورى ود. ثناء أنس الوجود<sup>(٤)</sup>. وهناك العديد من الدارسين الذين بحثوا في هذا المجال منهم: د. محمود سليم الحوت ود. خليل أحمد خليل ود. شوقي عبدالحكيم ود. طه باقر ود. فراس السواح ود. وهب رومية ود. ريتا عوض ود. مصطفى الجوزو وغيرهم.

إن القراءة الأسطورية للشعر الجاهلي صارت قراءة مسوغة إلى حد كبير، لاتفاق كثير من الدراسات على الإشارات الأسطورية التي تتضمنها القصيدة الجاهلية، ويبدو أن المرأة قد مثلت أهمية كبيرة في المقاربة الأسطورية التي تتجلى في كثير من الدراسات التي حاولت أن تمنح المرأة بعداً ذا حضور أسطوري، ويمكن

(١) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط ١، دار الأندلس بيروت ١٩٨٠، ص ١٢٥.

(٢) عبدالفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ط ١، دار كناهل، بيروت ١٩٨٧.

(٣) عبدالفتاح محمد أحمد، المرجع نفسه، ص ٩١ وما بعدها.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٤٩ وما بعدها.

أن نعاين بعض تلك القصائد وفق هذا التصور لدى شعراء المعلقات وغيرهم من الشعراء الجاهليين والمخضرمين، كزهير بن أبي سلمى في مشهد الظمائن، وأبي ذؤيب الهذلي في بعض قصائده عن أم عمرو. كما يمكن أن نرى مشاهد ذات حضور أسطوري في الحصان والسَّيْل كما في معلقة امرئ القيس، ومشاهد مماثلة في الناقة والثور الوحشي والبقرة الوحشية في قصائد كثير من الشعراء الجاهليين.

تعدُّ دعوة طه حسين في كتابه (قادة الفكر) ثم معركة المنهج في درس الشعر القديم وفهمه التي بدأها بكتابه الشهير (الشعر الجاهلي) عام ١٩٢٥م<sup>(١)</sup>؛ من بواكير المقاربات التي حاولت أن تؤسس للقراءة الأسطورية، بفضل تبيينها إلى أهمية الدرس الأنثروبولوجي في التأسيس للدراسات النقدية الحديثة ذات الاتجاه الأسطوري، ويرى طه حسين أنه ليس بدعاً أن تبحث عن فلسفة العرب ودينهم ونظمهم المختلفة وحياة عقولهم وعواطفهم فلا تجدها إلا في الشعر، فالشعر ديوان العرب، ومن ثم فالحياة الدينية هي الجوهر الذي يستمدُّ منه روحه وديمومته. وقد هبَّ طه حسين الفكر العربي لتقبل فكرة الاهتمام بالأساطير.

ثم ظهرت عدة محاولات لدراسة الفكر العربي عامة والشعر الجاهلي خاصة من منطلق أنثروبولوجي، فكانت دراسة محمد عبدالمعيد خان (الأساطير والخرافات عند العرب) التي حاول فيها التعريف بالأنثروبولوجيا العربية ومدى تتأقفاها مع الأنثروبولوجيا عند الأمم الأخرى، واتسع مفهوم الأسطورة عنده ليشمل كل ما سَطَرَ عن الجاهليين من تاريخ أو دين، وهو مؤمنٌ بتفوق الآريين على الساميين، ويرى أن العربيَّ على إطلاقه قليل الابتكار محدود الخيال من ناحية الخيال الاختراعي، واسع الخيال من ناحية الخيال التصويري، وبأن العقلية العربية لا تستطيع أن تتصور جوهرًا مجردًا عن المادة في التكوين، وأن «الأسطورة العربية مبنية على التصوُّر لا على خيال»<sup>(٢)</sup>.

(١) عبدالفتاح محمد أحمد، المرجع السابق، ص ١٠٣.

(٢) محمد عبدالمعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ط١، القاهرة ١٩٧٣، للقيمة وص ٣٥ و ٣٨. وانظر: محمد صجينة، موسوعة أساطير العرب من الجاهلية ودلائلها، ص ٢٧.

أما فراس السواح فلم يتناول في كتابه (مغامرة العقل الأولى) عن الأساطير إلا بعض الجوانب مثل أساطير الخليفة، وركز على أساطير سوريا وبلاد الرافدين، وقسّم كتابه إلى سبعة أسفار هي: سفر البداية، سفر الطوفان، سفر التين، سفر الفردوس المفقود، سفر قابيل وهابيل، سفر العالم الأسفل (الجحيم)، سفر الإله الميت. وأثبت في كتابه عددًا من النصوص المترجمة عن الإنجليزية لا عن الأصل، وتتبع أساطير بلاد ما بين النهرين في تراث سومر وبابل وفي العهدين القديم والجديد مع تلميح إلى ما ورد في شأن ذلك في القرآن الكريم<sup>(١)</sup>.

ولم يحط مصطفى الجوزو في كتابه (من الأساطير العربية والخرافات)<sup>(٢)</sup> بجميع الأساطير العربية، بل هو منتخبات من الأساطير العربية القديمة والحديثة، ودرس في المقدمة القوى الأسطورية والحبكة الأسطورية أو أسلوب العرب في رواية الأسطورة، والمضامين الأسطورية وبعض المؤثرات في الأسطورة العربية؛ واختار مما صادفه من الروايات «أكثرها وفاءً بشروط الأسطورة»<sup>(٣)</sup> ولم يذكر تلك الشروط.

وقد حاول د. عبدالله الطيب في مؤلفه (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها)، بطريقة استمدت آليتها ورؤيتها من الطرح الميثوديني أن يبحث عن العلاقة الجوهرية بين النسب في المقدمات العربية وعقائد العرب الأولين وبخاصة في تقديس المرأة وتآليه الخصوية. كما فصل القول في كثير من الرموز الشعرية التي وردت في الشعر الجاهلي وضمّنها كثيرًا من الأبعاد الميثودينية وبخاصة في الجزء الثالث من الكتاب<sup>(٤)</sup>.

(١) فراس السواح: مغامرة العقل الأولى: سوريا - أرض الرافدين، ط١، دمشق، ١٩٧٨، ص ٦.

(٢) مصطفى الجوزو: من الأساطير العربية والخرافات، ط١، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٥.

(٤) عبدالله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها، ط١، ج٣، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ص ١١٥ وما بعدها.

أما مصطفى ناصف فقد اهتم في مؤلفه (قراءة ثانية لشعرنا القديم) بالكثير من الجوانب الميثودينية في الشعر الجاهلي، لاقتناعه أن القراءات السابقة للشعر الجاهلي كُرسَت نمطية من الأحكام حتى أصبحت أحكاماً جاهزة تُفرض على هذا الشعر، فأساءت إليه أكثر مما خدمته؛ فحاول الباحث أن يستفيد من نظرية يونغ في الأنماط البدئية والتماذج العليا في مقارنته للشعر الجاهلي، فـ «الشعر الجاهلي في طرحه يحمل في لفته وصوره أشكالاً نمطية محددة قهلياً، والشاعر الجاهلي كانت تشغله تساؤلاتٌ عن كبرى اليقينيّات حول مصير ومنتى الإنسان وعلاقته بالكون، وكان الشاعر لا يخطب نفسه أو مجتمعه إلا من خلال استتقاق الماضي، والماضي - في نظره - هو الرواسب الميثودينية التي تحمل اللاشعور الجمعي للمجتمع الجاهلي»<sup>(١)</sup>، وقد عبّر عنها في لغة رامية عبر عدة موضوعات تكررت بكثرة في الشعر الجاهلي منها: الطلل والرحلة والناقة والمرأة والثور الوحشي وغيرها، وكلها موضوعاتٌ تحمل من الأبعاد الميثودينية ما عبرت عنها اللغة انطلاقاً من جوهر اللغة المنسية، لغة اللاشعور الجمعي.<sup>(٢)</sup>

وسعى د. نجيب البهبيتي لإثبات أن أول نصٍّ عربيٍّ هو ملحمة جلجامش، من خلال كتابه (الملقة العربية الأولى)، ورأى أن الأصول الأولى للشعر العربي ميثودينية بالأساس، وأن الكثير من الصور في الشعر الجاهلي تلتقي مع صور ملحمة جلجامش، التي عدّها ملقة العرب الأقدم<sup>(٣)</sup>.

وقد أصدر د. شوقي عبد الحكيم كتابين يتناول كلاهما بالدرس الآثار الشفوية للأساطير والفولكلور؛ الكتاب الأول بعنوان (أساطير وفولكلور العالم العربي)

(١) محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي - بحث في تجليات الدراسة السيلافية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٤. بحث منشور على شبكة الإنترنت .

(٢) المرجع نفسه .

(٣) نجيب محمد البهبيتي، الملقة العربية الأولى أو عند حدود التاريخ، القسم الأول، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب ١٩٨١ ص ٤١ وما بعدها .

ويتناول التراث الأسطوري المشترك للشعوب السامية في القسم الشرقي (بلاد ما بين النهرين) والغربي (الواقع في الهلال الخصيب) والجنوبي (اليمن والحجاز). وينطلق المؤلف من منطلقات واضحة بعضها مستمد من منهج دارسي الفولكلور في كيفية مباشرة التراث السامي وضرورة اعتماد المقارنة في تتبع مختلف حلقاته تاريخياً وجغرافياً. والكتاب الآخر بعنوان (موسوعة الفولكلور والأساطير العربية) وهو موسوعة تحتوي مادة أسطورية وافرة مرتبة ألفبائياً، جمعت حشداً ضخماً من التراث العربي المدون وغير المدون<sup>(١)</sup>.

وتعدُّ قراءة الدكتور عبد الجبار المطلبي لـ «قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية»، من القراءات المبكرة ذات الطابع الأكاديمي المنهج المبني على رؤية ومرجعية أنثروبولوجية متخصصة، وقد حاولت الدراسة أن تقارب الشعر الجاهلي مقارنة تعتمد في أدواتها الإجرائية ورؤاها المعرفية على المنهج الميثوديني، واعتمد فيها على أدوات إجرائية تعود في أصولها إلى تمثل التطور الذي لحق حقول المعرفة الإنسانية الحديثة وبخاصة علم النفس والأنثروبولوجيا وعلم الآثار، وقد عاد الباحث إلى التاريخ القديم الذي سبق العصر الجاهلي، ليجمل منه ومن معطياته التاريخية المصدر الرئيس في مقارنته لصورة الثور الوحشي في الشعر الجاهلي، كالنقوش وما عثر عليه من آثار في شبه الجزيرة العربية، وما ذكرت المصادر القديمة غير العربية كاليونانية والرومانية منها والتي تؤكد عمق جذور الأمة العربية في التاريخ، فكانت هي المرتكز الأساس الذي جعل منه عبد الجبار المطلبي خلفية وثائقية في مقارنة الشعر الجاهلي وفق رؤية ميثودينية<sup>(٢)</sup>.

وكانت المحاولة الثانية التي جعلت من المرجعية الأنثروبولوجية في مقارنة الشعر الجاهلي منطلقاً لها، هي مقارنة د. نصرت عبد الرحمن (الصورة الفنية

(١) انظر: محمد صبيحة، مرجع سابق، ص ٣٦.

(٢) عبد الجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد، ص ١٠٦ وما بعدها، وانظر في الرجوع نفسه: الفصل الخاص بقصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، ص ٦٣ - ١١٢. وانظر: وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٨٤ وما بعدها.



في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث) إذ نجدها تنطلق من مرجعية فلسفية تعتمد في آلياتها على فلسفة كارل يونغ القائلة بنظرية اللاشعور الجمعي والنماذج العليا في مقاربتها للأعمال الإبداعية الكبرى، وقد حاول الباحث قراءة الموروث الشعري الجاهلي وبخاصة الصورة الشعرية الجاهلية في ضوء التراكمات الميثولوجية وخاصة الدينية منها، لكنه يؤكد منذ البداية صعوبة العمل في هذا الحقل من المعرفة، لأنه يضرب في عمق التاريخ العربي بجنوره، وهو تاريخ لا يزال معظم آثاره مطمورة بين جنبات الجزيرة العربية.

فالشعر في طرح نصرت عبدالرحمن ينطق حقيقةً عليا، وهذه الحقيقة هي التي تبحث عنها القراءة الجادة في الشعر، لذلك لا يحبز في هذا النمط من القراءة أن «تقيم تفرقة حادة بين الفلسفة والشعر: فالفلسفة والشعر انبثاق للوجدان وخروجه من القوة إلى الفعل، فإذا ما أخذ شكلاً عقلانياً فهو الفلسفة، وإذا ما أخذ شكلاً يلتحم فيه العقل والروح فهو الشعر»<sup>(١)</sup>، ولمقاربة شعر أمة كالأمة العربية في جاهليتها لأبد من الفوص في الوجدان الميثوديني لهذه الأمة، لأن شعر أي أمة لا يفهم إلا انطلاقاً من أعماقها الدينية، والوثنية هي الدين الذي كان واسع الانتشار في الأمة العربية في جاهليتها لذلك فمقاربة الشعر الجاهلي في ضوء الدين الوثني مقبولة، لأن الحياة الجاهلية كما نعلم حياة وثنية، والدمى والتماثيل تصاوير لربيات قد عبدها الجاهليون، ويتساءل د. نصرت: «أيقدر الوثني على تشبيه المرأة بما يعبدان لم يكن للمرأة الموجودة في الشعر الجاهلي شيء من القداسة»<sup>(٢)</sup>، فالمنطلق الوثني هو الأساس في مقارنته للشعر الجاهلي، ويؤخذ على هذا المنهج اعتماده المرحلة الوثنية في الدراسة وهي مرحلة متأخرة من مراحل تاريخ الأمة العربية؛ فاللاشعور الجمعي للأمة العربية لا يقف عند المرحلة الوثنية، بل هو موغل في القدم.

(١) نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٨ .

(٢) المرجع نفسه، ص ١١١ .

أبدى نصرت عبدالرحمن اهتماماً كبيراً بمسألة الرموز في الشعر الجاهلي، فقد المرأة رمزاً للشمس وكذلك القمر، وعدّ الطلل رمزاً لما تخلفه رحلة الشمس على الإنسان، والنافقة رمزاً لإرادة الإنسانية التي تقتحم الأهوال من أجل تحقيق الآمال، وعدّ الثور الوحشي رمزاً للقوة التي تحتمل قسوة القدر وأذى الآخرين وكلها رموز ذات أبعادٍ ميثودينية<sup>(١)</sup>. - ورأى الباحث أن رمزية المرأة في الشعر الجاهلي هي الأصل في ذلك، فليلي مثل *diana* ربة الصيد عند الرومان، وسلمى رمزٌ للعب العفيف، وسعاد رمزٌ للربيع وما يتبعه من سعادةٍ ورخاءٍ وجمال، وأسماء رمزٌ للمراعي وحياة الرعي، وأميمة رمزٌ للأُم العطوف، وخولة رمزٌ لسيدة الزرع والفنى واليسار، وهرة رمزٌ للحياة اللاهية العابثة، حيث الشراب والشهوات الجنسية، أما أمّ أوفى وأمّ عمرو وأمّ معبدوأمّ جندب، فهن رموز سيدة الحكمة، ولا تخاطب عادةً إلا في الأمور الجلية، تلك التي يحتاج فيها المرء إلى التؤدة وسعة الصدر<sup>(٢)</sup>، ومن ثم ربط أسماء النساء في الشعر الجاهلي لا ببعدهن رمزيّ عربيّ فقط، وإنما تعدّاهن إلى البعد الإنساني، فأصبحت أسماء النساء في الشعر الجاهلي رموزاً لرموزات، شأنها في ذلك شأن الحضارات القديمة. «فخولة ترمز إلى الزرع الذي يستدعي المطر ولا مطر في شبه الجزيرة العربية، والمرأة رمزٌ للإلهة الشمس فهي شُبّهت بالبدر فهل هي كذلك رمزٌ للقمر الإله، وتذكر الروايات أن أمّ أوفى كانت زوج زهير، وأمّ عمرو كانت زوج الشنفرى، وأمّ جندب كانت زوج امرئ القيس، فهل يختار هؤلاء زوجاتهم رموزاً لسيدة الحكمة كي يذكروها في نسيبهم. إن الرموز الموظفة في الشعر الجاهلي بسيطة بساطة الحياة العربية، واضحة وضوح الفكر العربي»<sup>(٣)</sup>.

(١) محمد بلوحي، أليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي: بحث في تجليات القراءة السبيلية، منشورات الاتحاد العام للكتاب والكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٤، بحث منشور على شبكة الإنترنت. وانظر: نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، (أسماء النساء والرمز - ص ١٥٠ وما بعدها، (الطلل - ص ١٢٧ وما بعدها)، (الثور الوحشي - ص ١٢٧ وما بعدها).

(٢) نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٥٠ وما بعدها.

(٣) نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٥٠ وما بعدها.

إن الرمز في الأصل عبارة عن بُنى ثقافية متميزة، تجاوزت الدائرة الفردية، إلى الوجدان الاجتماعي، والشعر العربي القديم حافلٌ بالدلالات الرمزية التي عبّرت عن كنه الكيان الحضاري للمجتمع العربي، فشكّلت ثروةً عربية، قال عنها ابن طباطبا «ربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم، في حالات يصفونها في أشعارهم، فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم، ولا تفهم مثلها إلا سماعًا، فإذا وقفت على ما أرادوه لَطُفَ موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك»<sup>(١)</sup>، أفلا يبدو هذا القول مقاربةً للعلاقة بين الرمز (السنن) والصيغ التراثية (السماع) وأثر تلك العلاقة في الوحدات الثقافية (الشعر)؟

ودرس د. علي البطّل في مقارنته (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها)، ورأى ارتباط صور الشعر العربي القديم - وبخاصة الجاهلي - بالأساطير والمعتقدات الدينية والممارسات الشعائرية القديمة التي يرى فيها المنبع الأول لهذه الصور، هنأ بذلك منحنى المقاربة التي تحاول أن تلمس المعطيات الميثيودينية في الشعر العربي القديم وبخاصة الجاهلي منه. ويرى أن مصطلح التخيل هو المصطلح الفلسفي العربي الذي جمع فيه الفلاسفة العرب بين المصطلحين الأرسطيين «المحاكاة» و«الفنطاسيا»، وبذلك عدّ الفلاسفة العرب «التخيل» نتاجًا لمستويات دنيا في نفس قائله، ولذلك أساء البلاغيون العرب الظنّ بالتخيل، وعُدّوه في أغلب الحالات مرادفًا للمغالطة، فالأدوات التعبيرية التي تجنح إلى الخيال الذي يلقي الفواصل بين الأشياء أداة غير محبذة فنيًا وتعبيريًا، وهذا ما جعل البلاغة العربية تفضل التشبيه على المجاز، وتهتم به أكثر من غيره من المجازات. ورأى الدكتور البطّل أن الشعر الصوفي حاول إعادة مسألة الخيال إلى مسارها الصحيح، ومثّل لذلك بابن عربي الذي وظف

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس/لبنان، ١٩٨٨، ص ٢٤.

هذه الأداة التعبيرية توظيفاً متميزاً، وبذلك أعاد لها منزلتها السامية بوصفها قوة تستمد مادتها من عالم المحسوسات ثم تعيد تركيبها في صورة جديدة؛ وبخاصة في حقل الاستعارة، حيث اهتم الباحث بها اهتماماً خاصاً بوصفها أداة تصويرية في جوهرها، وليست مغالطة زخرفية كما هي عند البلاغيين القدماء، ولذلك رأى أن الاستعارة في الشعر الجاهلي لغة أسطورية ذات بعد ميثوديني، منطلقاً من التصور الميثولوجي الذي يرى أن «الكلام الإنساني مجازي في صميمه؛ فهو زاحر بالتشبيهات والاستعارات»<sup>(١)</sup>، فربط الاستعارة ببداية اللغة نفسها حيث تعاونت استعارتها ورموزها في خلق الأساطير والملاحم.

لقد انطلق د. علي البطل في البحث عن الصورة الفنية في الشعر الجاهلي من «الطرح الميثولوجي الذي يربط نشأة الفن بشكل عام بالفكر الديني والممارسات الشعائرية التي نشأ في حضانها، فيرى أن القوص في مكونات الصورة الشعرية الجاهلية، لا يمكن إلا إذا عاد الباحث إلى عقائد العرب القديمة ومعبوداتهم، لأن فيها المصدر الرئيس والمادة الأولية لتشكيل الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، التي لا يمكن فهمها إلا من زاوية الدلالات الدينية والأسطورية»<sup>(٢)</sup>.

وقد قدم د. إبراهيم عبدالرحمن في مقارنته (الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية) دراسة واسعة للمسياق التاريخي للعصر الجاهلي وثقافته، معتبراً أن هذا السياق التاريخي هو المصدر الرئيس للرؤى التي أمدت الشاعر الجاهلي بالادوات المعرفية لتشكيل الصورة الفنية، مقتنعاً أن هذه الرؤى لم تكتسب من العربي بمفرده، وإنما كانت بفعل التثاقف الذي حدث بين الأمة العربية، التي لم تكن متغلقة، والأمم الأخرى المجاورة لها، وهو التثاقف الذي زود الشاعر العربي القديم بأدوات تعبيرية تستمد أصولها من الرؤى الميثودينية، لذلك لا يمكن فهم

(١) علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ١٥ وما بعدها.

(٢) محمد بلوحي، أليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٤، كتاب منشور على شبكة الإنترنت.

الصورة الفنية في الشعر الجاهليّ إلا إذا درست النقوش المستكشفة في شبه الجزيرة العربية، والقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وما كتب حولهما من شروح وتفسيرات، لأنها اعتمدت في الكثير من أدواتها على المعارف الميثيودينية للأمم القديمة، أو ما يسميها بعضهم بـ «الإسرائيليات»، ف« البحث عن رموز هذه الصور بردها إلى أصولها «الميثولوجية» التي صدرت عنها، سواء في صورتها الحقيقية أو في الصور التي استحالت إليها على يدي هذا الشاعر أو ذاك، وفي هذه القصيدة أو تلك، فليس من شك في أن هؤلاء الشعراء قد أحدثوا كثيراً من التحوير في هذه «الأصول الميثولوجية» شأنهم في تحوير أية عناصر موضوعية أخرى كانوا يستمرونها من الواقع المادي، ومثل هذا النوع من «التحليل الميثولوجي»، لصور الشعر القديم من التقيد والغموض بحيث يحتاج إلى معرفة واسعة وعميقة بحضارة الجاهليين وثقافتهم وفلسفتهم في الحياة والموت، وتحديد دقيق لتلك الروافد الثقافية والدينية والميثولوجية التي انتقلت إليهم من الحضارات المجاورة فأسهمت في تشكيل الروافد الأساسية للصورة في الشعر الجاهلي<sup>(١)</sup> .

ندرك من خلال هذه الأطروحات التي حاولت القراءات العربية المعاصرة أن تقارب بها الشعر الجاهليّ مقارنةً أسطورية، أن القول بميثيودينية الشعر الجاهليّ كان هو الدافع الرئيس وراءها، والغاية الكبرى التي تعمل من أجل الوصول إليها، وأن آليات القراءة الأنثروبولوجية، وبخاصة في مصادرها الرئيسية عند يونغ وفرايزر وكاسيرر ونورثروب فراي هي جوهر التصور الذي تنطلق منه، مما جعلها قراءة تغلب المنهج على المادة المقروءة، حتى أصبحت وكأنها دراسة في الأنثروبولوجيا لا في النقد الأدبي، وذلك ما سنلمسه ونحن نتتبّع المكون الميثيوديني للصورة في الشعر الجاهلي<sup>(٢)</sup> .

(١) إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي - قضايا الفنية والموضوعية، ص ٣٧٣ .

(٢) محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءات السبائية - دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٤، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

ولكن المدرسة العربية لم تبلغ شأوها في مجال الدراسات الأسطورية، وقد تخلل منهج معظمها الكثير من الهنات وسوء الفهم والمبالغات أحياناً، وقد انبرى لنقد مناهج تلك المدرسة ودراساتها الدكتور وهب رومية في كتابه (شعرنا القديم والنقد الجديد) ووضع عليها ملاحظات عديدة<sup>(١)</sup>.

#### ١٤ - علماء الأنثروبولوجيا والأسطورة،

خرج علماء الأنثروبولوجيا الأوروبيون من حيز تلقُّد الأخبار من أفواه الرحالة والمسافرين، وذهبوا يستكشفون أحراش إفريقيا والمحيط الهادي وزاروا مجتمعاتهما وقبائلهما، ومن هؤلاء العلماء عالم الإناسة تايلور أبو النظرية الإحيائية، الذي طبق مبادئ داروين على عالم الحضارة القائل بعدم وجود اختلاف أساسي بين عقلية البدائي والمتحضر، وبأن العقل الإنساني يتصف بالسلامة حتى لدى الإنسان البدائي رغم افتقاره إلى الخبرة والتجربة وأن الأسطورة «ظاهرة مرضية» ناشئة عن زيف الكلمات ويطلائها، مقتبساً هذه الحجة من أقوال ماكس مولر<sup>(٢)</sup>؛ ومنهم جيمس فرايزر صاحب كتاب (الفصل الذهبي) القائل بأن «الأسطورة نشأت علماً بدائياً يهدف إلى تفسير الحياة والطبيعة والإنسان، وأنها متأخرة عن الطقوس»<sup>(٣)</sup>؛ وطبق جيمس فرايزر هذا المبدأ الأساسي في تحليله للسحر في الجزئين الأول والثاني من كتابه، واعتقد «أن أي إنسان يقوم بطقوس سحرية لا يختلف من حيث المبدأ عن أي عالم يقوم بإجراء تجربة فيزيائية أو كيميائية في معمله. فلا اختلاف بين الساحر وطبيب القبائل البدائية، ورجل العلم الحديث، من حيث المبادئ التي يلجأ إليها في تفكيرهما وعملهما»<sup>(٤)</sup>. ومنهم ليفي برونل المؤمن من موقع المستعمر

(١) انظر، وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، الفصل الثاني (رؤية نقديّة لوقف المدرسة الأسطورية في

نقد شعرنا القديم)، ص ٣١ وما بعدها .

(٢) محمد صديقة، مرجع سابق، ص ٤٤ .

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٤ .

(٤) إريست كاسير: الدولة والأسطورة، ترجمة: أحمد حمدي محمود، مراجعة: أحمد خاكي، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة ١٩٧٥، ص ٣٣ .

بتفوق أوروبا ووراثتها للعقل اليوناني، ورأى (برول) وجود قطيعة فكرية وذهنية بين أوروبا و«الهمج» الذين يتميزون بـ «نظام ذهني» ذي طبيعة أسطورية ويفكر غيبياً. ولكن هناك علماء أنثروبولوجيون رحالة جربوا العيش مع الشعوب البدائية واطلموا على أساطيرها من خلال المعاينة فاكتشفوا «معقولة جديدة»، مختلفين بذلك عن برول الذي قال بمعقولة واحدة هي المعقولة الأوروبية. ويقول البريطاني مالفينوفسكي أبو الأنثروبولوجيا الاجتماعية البريطانية: «هي المجتمعات البدائية، تضطلع الأسطورة بوظيفة ضرورية، فهي تعبّر عن المعتقدات وتسمو بها وتقننها وتحفظ المبادئ الأخلاقية وتفرضها، كما تضمن نجاة الاحتفالات الطقوسية وتوفر للإنسان قواعد سلوكه العملية»<sup>(١)</sup>.

وتركزت دراسات عالم الإناسة الرحال مارسال غريول ممثل المدرسة الفرنسية على ثقافة الشعوب السودانية مثل شعبي البمبارا والدوغون، وقد اهتمت هذه المدرسة بدراسة جميع تفاصيل وجزئيات الأساطير، باعتبار أن لكل جزئية قيمتها ومعناها في صلب نظام ما، هو النظام الفكري للشعبيين المذكورين<sup>(٢)</sup>.

وكان رأس مدرسة التحليل البنوي للأساطير هو كلود ليفي ستروس الذي انتقد سابقه وفهمهم للأسطورة، ناهياً كونها تعبيراً عن عواطف أساسية، وعرض ببعض محاولات التأويل الأخرى المقتبسة من علم الاجتماع وعلم النفس التي تعتبر الأساطير مجرد انعكاس للبنية الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية، وانتقد كذلك منهج أصحاب علم الأساطير المقارن ومنهج مالفينوفسكي «الوظائفي»، واستند إلى السنية دي سوسير البنوية، ورأى أن الخلط السائد في دراسة الأساطير وفهمها شبيه بالخلط في دراسة اللغات، وأن الحل يكمن في التخلي عن النظر إلى الأساطير مثلما كان الفلاسفة القدماء ينظرون إلى اللغة<sup>(٣)</sup>.

(١) محمد عجينة؛ مرجع سابق، ص ٤٥ .

(٢) محمد عجينة؛ المرجع نفسه، ص ٤٦ .

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٤ وما بعدها .

## ١٥- الأسطورة ومجالات توغليتها في الشعر الجاهلي:

لعل من أبرز الظواهر الفنية التي تسترعي الانتباه لقارئ الشعر العربي، قديماً وحديثاً، ظاهرة توظيف الأسطورة في الشعر. ولكن الاهتمام بالأسطورة بشكل مطلق وتوظيفها، قد بدأ وفقاً لـ «إرنست كاسيرر»، منذ القرن التاسع عشر، وكانت موضع اهتمام لدى حقول فلسفية ودينية وشعرية، وبخاصة لدى الشعراء الرومانسيين، ولهذا وضع كاسيرر تصوراً جديداً لدورة الأسطورة، فراها تمثل الفلسفة والتاريخ والأسطورة والشعر مجتمعة <sup>(١)</sup>.

ولما كان للأسطورة ارتباطاً ومدلولٌ بمقيدة الإنسان العربي، سواء أكان في وثنيته وهو يعبد الأصنام، أم في عصر صدر الإسلام وبداية تكوين الدولة العربية، فقد «برزت الأسطورة عند العرب بشكل واضح، وكانت في بداية الأمر شفاهيةً تنتقل على ألسنة المنشدين وهم ينشدون لجمهور المستمعين، إلى أن وصلت إلى مرحلة التدوين، وأخذت طبيعتها ومفزاها من البيئة التي ولدت منها، فعبّرت عن مفزى حياتهم وعلاقاتهم ومعتقداتهم وحياتهم اليومية بالإضافة إلى حضارتهم وطريقة تفكيرهم» <sup>(٢)</sup>. وقد تحدث الإنسان الجاهلي عن كثير من الأساطير، وتعامل مع معطياتها تعاملًا ناضجاً، واستخدمها استخداماً موفقاً في تحقيق أغراضه، وتناولها في شعره وأثبت قدرته على ذلك عندما تناول الأسطورة ذاتها أكثر من شاعر واحد، كل وفقاً لفرضه الشعري. وتكون الأسطورة أحياناً قصةً تاريخيةً وأحياناً تتعلق بالعبادة في ديانات الجاهليين وأحياناً تكون أسطورةً تحليليةً لتفسير الحياة الفاضلة من حول الإنسان الجاهلي، أو أسطورةً رمزيةً كلك المنتزعة من عالم الحيوان <sup>(٣)</sup>.

(١) إرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٧٥، ص ٢٠.

(٢) عينا الرزاق صالح: المرجع نفسه، ص ٢٥.

(٣) أحمد كمال زكي: الأساطير، ص ٤١ وما بعدها.



وللأسطورة في مجال الإبداع وظائف جليلة تقدم المخيلة وتشعذ المرجعية الأدبية وتزدهر بها الطائفة على القول الشعري بصفة خاصة. وإجمال القول في «الأسطورة» أنها من المصادر الميئنة عن ثقافة المبدعين وعن العلاقة بينهم وبين البيئة التي تنشئهم؛ فالأسطورة من هذا الباب مدخلٌ ثقافي يتحول إلى منهج أدبي يدفع بفضل الازدواجية إلى إثراء المشهد الإبداعي .

وقد رأينا أن للأسطورة على المستوى الثقافي مداخل يمسر أن نقف عندها كلها في هذا السياق، وقد قال الباحثون فيها وأطالوا<sup>(١)</sup>، ولعل منتهى هذا الاتجاه الدور الذي تضطلع به في البحث عن القواسم المشتركة بين الأفراد في البيئة الواحدة، فتعبر عن الضمير الجمعي وعن اللاوعي الشامل إلى درجة يتحول فيها الأسطوري والمعتلي إلى اشتراك في الإفصاح عن خصائص المجتمعات من خلال اللغة والخطاب وسائر التوليفات التركيبية.

إن العناصر الأسطورية تتحرك في الكون الشعري لدى الجاهليين وتصوغ للصورة الشعرية مرجعية أسطورية في العديد من المجالات منها:

الحكاية الشعبية من قبيل حكايات الإنسان مع الزمان والمكان.

القصة الدينية كما عرفها العرب عن اليهود والنصارى كقصة خلق آدم وقصة نوح وقصص موسى فضلاً عن قصص عبادة الأصنام في بداياتها .

الأساطير الصريحة المتعلقة بالكائنات غير المرئية كالمنقاء والهامة والجان والقول وغيرها .

ولا شك في أن لهذه المجالات حضوراً مختلفاً في مدونة الشعر العربي الجاهلي، وأن الفن الغالب عليها لا يُطلب بطريقة واحدة، وقد مكنت البحوث في

(١) بدر الدين الشبلي: آكام المرجان في عقاب وفرائب الجان، بيروت ١٩٨٨، ص ٢ .

عالم الأسطورة اليوم من اهتمام هذه الموالم بالطرق الأكاديمية الملائمة وكشفت عن خبايا مستجدة، أضى بها المشهد الشعري وثيق الصلة بالمشهد الثقافي.

كما أن للأسطورة وظائف تفسيرية وأخلاقية تعليمية مثل أساطير العصيان للأوامر الإلهية المسببة للعقاب، ومنها الوظيفة التعويضية المحررة لشعور الإنسان بالنقص والضعف ومثالها الأساطير المرتبطة بشخصيات بطولية عظمى سواء أكانت تاريخية أم خرافية؛ ومنها الوظيفة النفسية التي ترتبط بأحلام الناس وتصوراتهم الرمزية لأشياء أو حيوانات خرافية تومئ إلى تجاربهم النفسية في الحياة ومخاوفهم وآمالهم<sup>(١)</sup>.

لقد هسر الشعر عدداً من الأساطير وحاول طرح تساؤلات المجتمع من قوى إلهية وخصوبة وحياة وموت وأمومة وبعث وكل المظاهر المحيطة بالإنسان الجاهلي؛ وأجاب قدر الإمكان عن تصورات المجتمع العربي الجاهلي وتساؤلاته التي راودته، فمبهر عنها الشعراء والخطباء من خلال قنهم الذي حمل قدراً كبيراً من عقليتهم، وقد تفوق الصور لديهم التعبير الشعري لأن الشعر رسم بالكلمات، «وقد نجد بعض الملامح المتفق عليها بين الشعراء الجاهليين؛ كالاصطلاح على مقارنة كل أعضاء الأنثى بالنباتات، ونجد لها حضوراً متكرراً في أغلب القصائد والأشعار، ونرى الشعراء لا يقتصرون في صوحيحاتهم على امرأة واحدة، وإنما يعددونهن، وقد تتفق أسماءهن أو تختلف»<sup>(٢)</sup>.

وقد استندت الدراسات حول (أسطورية) الشعر الجاهلي إلى وجود «لحمة» بين الأسطورة والشعر من حيث النشأة والوظيفة والشكل، فكل منهما يثري الآخر فهماً وتفسيراً، وبذلك فلا مناص من الاعتماد على الشعر في استنباط المضامين

(١) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم للمصطلحات الأدبية في اللغة والأدب ط٥، مكتبة لبنان: بيروت ١٩٨٤، ص ٣٢.

(٢) هوارية نولاسي، المعتقد المعني في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت.

الأسطورية، فـ«الأسطورة فكرٌ ومعتقدٌ احتوته قصةٌ تقليديةٌ تروي تاريخاً مقدساً من آلهة وأشباهاها صاحبت الطقوس والشعائر التي مارسها الشعوب القديمة إزاء الكون والعوالم الفاضلة التي أثارت تساؤلات الناس، فمن الطبيعي أن تكون دراسة الأسطورة في الشعر دراسةً للفكر العربي ما قبل الإسلام، لأن الأسطورة تمثل جوهر ذلك الفكر وتمثل أيضاً جوانب هنية ونفسية ووجدانية من ذلك الفكر، وتصوراته للكون والحياة»<sup>(١)</sup>.

إن أزمة الشعور الميثولوجي قد اتخذت مساراً آخر أكثر مرونةً وتهويناً لأزمة الوجود، فكان الشعر الفن الذي حوى البعد الميثولوجي، ليس بشكل مباشر بل ظهر كمادة روحية تتضح بعد التأويل وإحالة اللغة إلى تحليلات رمزية، وبذلك يكون الفن الشعري قد استمدَّ روحه من الأسطورة، التي «لم تعد ذلك اللامعقول المحض، ولم تعد حكاية الكائنات العجيبة الخارقة ونتاج الطفولة الإنسانية والعقل العدائي، بل صارت نهجاً فلسفياً في التفكير والطريق الآخر إلى المعرفة وإلى تفسير الظواهر النفسية والطبيعية والاجتماعية وتأويلها»<sup>(٢)</sup>.

صحيح أن الشعر هو نتاج فردٍ وتجربته الخالصة النابعة من بيئته وعصره، أما الظاهرة الشعرية فهي نتاجٌ جماعيٌّ لا تحتاج إلى ذوقٍ جماليٍّ بقدر ما تحتاج إلى تأويلٍ رمزيٍّ لأنها أكثر عمقاً في التاريخ الإنساني، وقد رصد التفسير الأنثروبولوجي الظاهرة الشعرية ليحيطها بسياج من العلوم الأخرى لفكِّ شفراتها وانقشاع ضبابيتها، وليست الظاهرة الشعرية إلا ضمير أمةٍ وفلسفتها في الحياة، واحتفاء العربي الجاهلي بالموث الديني ليس وليد مرحلة متأخرة ولكنه ميراث سنين بل ميراث أممٍ بائدة كشفت عنها الكتب المقدسة، وكتب الأنواء والمثل

(١) الطور: عبدالمالك مرقاض، الميثولوجيا عند العرب: دراسة مجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الدار التونسية للنشر: تونس ١٩٨٩ .

(٢) الصبيحي بن منصور، التفكير والتأويل في النص الشعري المعاصر: دار الإتحاد للنشر: الجزائر، د. ت. ص ٢٦ .

والأساطير باعتبارها اللغة الأم التي تطورت في أشكالٍ أهمها الشكل الشعريّ بصورة الرامزة<sup>(١)</sup>.

ولما كان الإرث الفكريّ المعتقداتيّ «بقي رأسخاً في اللاشعور الجمعيّ لينفلت في الفنّ الشعريّ، الذي عبّر عن وساوس الإنسان الجاهليّ وقلقه إزاء الكون وخاصة الجذب، وحيرته من وجودٍ يحتمل المتناقضات وفقدان التوازن، وقلقٍ من مستقبلٍ مجهولٍ كان يراود الإنسان ولا يزال يحرق به من حيث يدري ولا يدري. فالشعور بعدم امتلاك الزمن وامتلاك المكان ولّد في العرب القدماء شعوراً بالمعجز أمام الموت، لأن الموت هو أشد أعدائه حيث يتبدّد عنده ما هو تاريخيّ ومعقولٌ في ما هو كونيّ ومجهول،»<sup>(٢)</sup>.

ومهما يكن من أمر المصطلحات والتعريفات الأسطورية اختلافاً واتفاقاً، فإن الذي يهمُّنا منها هو توظيفها في الشعر. لأن «الشعر بناءً رمزيّ ثانويّ يستخدم نظاماً رمزيّاً أوليّاً هو اللغة. وكما تتغيّر اللغة في الشعر، وتغدو أقوالاً شعريةً تتغير هذه المصطلحات وغيرها. لا شيء يبقى في الشعر على ما كان عليه قبل أن يكون شعراً. كلُّ شيء يكون مادةً خاماً فإذا ممّسته روح الشعر ونار الإبداع أصبح شيئاً آخر، وبدا تحت الضوء المنهمر من روح الشاعر خلقاً جديداً لم يكنه من قبل، فلا الألفاظ التي في المعاجم تبقى كما هي، ولا المرأة التي في الواقع تبقى كما هي، ولا العالم الطبيعيّ بجماده وحيوانه يبقى كما هو، ولا الإنسان الذي يسمى بيننا يبقى كما هو. هي الشعر عالمٌ خياليّ موازن لعالم الواقع، ولكنه مختلفٌ عنه. وليس ثمة حياة شعرية، ولكن هناك رؤية شعرية للحياة»<sup>(٣)</sup>؛ ووفقاً لهذه النظرة النقدية نكون أمام عالمٍ شعريّ مفارق يتغلغل في السماء وأساطيرها، وتنبّت صلته بالأرض

(١) هوارية تولاسي، المعتقد البعدي في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت.

(٢) تولاسي، المرجع نفسه.

(٣) وهب رومية، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت.

والواقع انبتأتا كاملاً، فكلما وقفوا على طرف من هذا الشعر طاروا إلى أساطيرهم يبعثون الآلهة من مراقدها، ومن لم يجدوا له مرقداً توهموه له!! وقد يكون في الشعر الجاهلي وغيره بقايا ورواسب أسطورية، ولكن هذا الشعر يوظف هذه البقايا والرواسب توظيفاً فنياً، ولا يعيد نظمها نظماً خاملاً دون أدنى تحوير فيها، أي أنه لا يتحدث عنها من أجلها، بل يتحدث عنها لخدمة رؤيته للكون والواقع معاً، فيها ويغيرها تتجلى هذه الرؤيا وتكشف<sup>(١)</sup>.

ولا بدّ من طرح فكرة مهمة قبل البدء بمقاربة المشهد الأسطوري الخاص بالإنسان في الشعر الجاهلي. وهذه الفكرة تتجلى في المقام الأول بما يمكن أن يُسمّى بالنمطية التي تظهر في القصيدة الجاهلية، وهي نمطية واضحة ابتداءً من المقدمة الطللية وانتهاءً بخاتمة القصيدة. فالعناصر التي تتشكل منها كثيرٌ من شرائح القصيدة الجاهلية ذات طابع تكراري، مثل العناصر التي تتمثل في رحلة الظعائن، أو الصفات الجمالية للمرأة الطاعنة والمرأة العاذلة - مع تباين نظرة الشاعر للمراتين -، ووصف مشاهد الحيوانات ومشاهد الصيد والحرب والكرم والشرب وغيرها من المشاهد .

جدير بالذكر أن البحث في الأسطورة واسعٌ وممتد، لتعلقها بأكثر من حقل معرفيٍّ كالفلسفة والدين والطبيعة والآلهة وغير ذلك؛ مما يدعونا لأن نقصر حديثنا على توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، وهو مدار دراستنا في هذه الأطروحة، حيث سنرى أن الأسطورة قد لعبت دوراً بارزاً في حياة العرب ما قبل الإسلام، فكان لهم أساطيرهم الخاصة بهم، والتي تضمنت كثيراً من الخرافات والسحر والشعوذة، آية ذلك أن أجداد العرب من فينيقيين وكنعانيين وسومريين وبابليين وأشوريين، حفلت حياتهم بالأساطير والخرافات المرتبطة بالطقوس الدينية والمعتقدات، وهذا ما كشفه علماء الآثار والأنثروبولوجيا<sup>(٢)</sup>.

(١) وهب رومية، المرجع نفسه .

(٢) صيد الرزاق صالح، الأسطورة والشعر، ص ٣٣ .

## نماذج مختارة من الأساطير العربية في الشعر الجاهلي

أولاً، أساطير الإنسان

١ - أسطورة الدم:

ومن أساطيرهم ما يتصل بالدم، فقد زعموا أن المرأة المقلاة (وهي التي لا يعيش لها ولد) إذا وطئت القتل الشريف عاش ولدها<sup>(١)</sup>. قال بشر بن أبي خازم:  
تظللُ مقاليت للنساء يطانه  
يقلن الا يُلقي عليه مئزر<sup>(٢)</sup>

ويبين أبو عبيدة طريقة وطء القتل الشريف الذي قُتل غدرًا بأن تتخطاه المرأة المقلاة سبع مرات. أما ابن الأعرابي فيرى أن النساء يمررن به ويطأن حوله<sup>(٣)</sup> كما زعموا أن دماء الأشراف تشفي من داء الكلب، وقد استخدم الشعراء هذه المزاем ووظفوها بعيدًا عن الفكر الأسطوري. قال مالك بن حريم:

نريدُ بني الخِثَمانِ إنْ دماهم  
شفاء، وما والى زُبَيْدَ وَجَمْعَا  
يقودُ بارسانَ الجيادِ سرائنا  
لِنَنقِصَنَّ وَتَرَا او ليدفعن مَدْعَا

(١) بلوغ الأرب: ج ٢، ص ٣٠٨.

(٢) ديوان بشر بن أبي خازم: ص ١١٧.

(٣) بلوغ الأرب: ج ٢، ص ٣٠٨.

لما أصبحن لم يتحركن وترأ علمنة

لهمدان في سعد وأصبحن ظُلعا<sup>(١)</sup>

ويعلق د. وهب رومية على هذه الأبيات بقوله «ولم يكن يقوم الشاعر داء الكلب، ولا خطر له ذلك ببال، وإنما أراد أن هؤلاء الخصوم شرهاء، فإذا ظفر قومه بهم فقد انتقموا أعظم انتقام وأجله، فشفيت صدورهم وقلوبهم مما فيها من الحقد والغضب»<sup>(٢)</sup>، ولذلك قال إن أشراف قومه يقودون جيادهم لتدرك وترهم وتدافع عنهم.

ومن مزاعمهم في أسطورة الدم أن دماء الأعداء لا تختلط، فلما غضب «الملتئم الضبيعي» من خاله «الحارث اليشكري» حين سأله «عمرو بن هند» ملك الحيرة عن نسب الملتئم فأجابه: «أوانا يزعم أنه من بني يشكر، وأوانا يزعم أنه من ضبيعة أضجم». فقال عمرو بن هند: «ما أراه إلا كالساقط بين الفراشين»<sup>(٣)</sup>؛ فبلغ ذلك الملتئم فقال يعاتب خاله:

تُعَيِّرُنِي أُمِّي رَجَالٌ وَلَنْ تَرَى

أَخَا كَرِيمٍ إِلَّا بَانَ يَتَكْرَمَا

وَمَنْ يَكُ ذَا عَرَضٍ كَرِيمٍ فَلَمْ يَحْضُرْ

لَهُ حَسْبًا كَانَ اللَّيْمُ الْمَذْمُومَا

أَحَارَثُ إِنَّا لَوْ تَسَاطَعْنَا

تَزَايَلْنَا حَتَّى لَا يَمَسَّ نَمَ دَمَا<sup>(٤)</sup>

لقد غضب الملتئم من خاله غضباً شديداً، حيث غمز من نسبه لدى الملك، وتجاهل حرمة الدم والنسب والقرباة، كما غضب من الملك الذي أجاب الحارث

(١) الأصمعي: الأسمعيات، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقام بن أبي الأرقام بيروت ١٩٩٥، قصيدة ١٥، ص ٥٤ .

(٢) وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

(٣) لويس شيخو: شعراء النصرانية، ص ٣٣٧ .

(٤) ديوان الملتئم الضبيعي، ص ١٤ وما بعدها .

قائلاً «ما أراه ألا كالمناقط بين الفراشين» ولعل هذه العبارة هي ما دعت المتلمس لأن يهجو عمرو بن هند، فيحصل منه على صحيفة المتلمس الشهيرة التي ذهبت مثلاً، وفي إطار تغنيف المتلمس لخاله والتمريض به، أخرج في أبياته أسطورة الدم التي كانت سائدة في مجتمعه، من إطارها الأسطوري القديم، وجوّلها إلى واقع اجتماعي لحالة منفردة، فزعم أن دمه ودم خاله لو خلطهما خالط لتفارقا وتنافرا، فلم يمس أحدهما الآخر. قال ابن قتيبة: «هذا من الكذب والإفراط»<sup>(١)</sup>. ومن الواضح أن الشاعر هنا لا يريد الحقيقة الأسطورية كما يراها المؤمنون بها، وإنما أراد استحكام الخلاف، وتعدّز الوفاق، وهكذا نرى أنه «وظّف الأسطورة توظيفاً ثقافياً جديداً، فعبر بها عن الواقع الاجتماعي لا الواقع الأسطوري»<sup>(٢)</sup>.

## ٢- أسطورة النظر الخارق (زرقاء اليمامة) :

وزرقاء اليمامة امرأة من بقية طسم وجديس اشتهرت بجدة بصرها، والقصة أنها رأت سرياً من الحمام ويقول بعض شراح القصيدة أن المراد بالحمام هو القطا وحسبته فوجدته ستاً وستين فقالت:

لَيْتَ الْحَمَامَ لِيْهِ  
إِلَى حَمَامَتِيْهِ  
أَوْ نَصْفَهُ قِيْئِهِ  
تَمَّ الْحَمَامَ مِيْهِ

فأضافت إليه نصفه مع الحمامة التي في بيتها فبلغ المائة ولما ورد الماء حسبوه فوجدوا ستاً وستين كما قالت، فكانت أسرع في أخذ حساب ذلك الطير، فجمعت بين حدة النظر ودقة الحساب. قال النابغة في قصيدة من اعتذارياته للنعمان بن المنذر:

أَحْكَمْ كَحْكَمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرْتُ  
إِلَى حَمَامِ شِرَاجٍ وَارِدِ النُّعْمِ

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ١٠٦ .

(٢) وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .



يَحْفُهُ جَانِبًا نَيْقٍ وَتُثْبِتُهُ  
 مِثْلَ الرُّجَاجَةِ لَمْ تَحُلْ مِنَ الرَّمَدِ  
 قَالَتْ إِلَّا لَيْتُمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا  
 إِلَى خِمَامَتِنَا وَنُصَفُهُ فَقَدِ  
 فَحَسْبُوهُ فَالْفَوْهُ كَمَا حَسَبْتُ  
 تَسْعًا وَتِسْعِينَ لَمْ تُنْقِضْ وَلَمْ تَزِدِ  
 فَكَمَلْتُ مَالَةً فِيهَا خِمَامَتُهَا  
 وَاسْرَعْتُ حِسْبَةً فِي ذَلِكَ الْعَنَدِ<sup>(١)</sup>

وقد ضرب النابغة هذا المثل للنعمان وطلب منه أن يحكم كحكمها ويقصد بذلك أن يكون حكمًا كهذه الفتاة إذ أصابت ووضعت الأمر في موضعه، ولا يقصد الحكم بمعنى القضاء، يحمله بهذا على الإصابة في أمره معه، لأن القصيدة في مقام الاعتذار إلى الملك.

### ٣ - أسطورة التعشير - حُمَى خيبر :

ومفاد هذه الأسطورة أن الداخل إلى حصن خيبر عليه أن ينهق عشر مرات بالحمير، تجنبًا لإصابته بحمى خيبر، وغني عن القول - كما أشرنا في الفصل الثالث من هذه الدراسة - أن دهاء أهل الحصن، وهم يهود، فتق لهم هذه الحيلة ليعرفوا من خلال هذه النهقات العشر (التعشير) أن غريبًا قد دخل إلى حصنهم. ولكن عروة بن الورد زعيم الصماليك لما قصد خيبر لم يسمح له إدراكه ووعيه بالتعشير عندما عشر من معه، ويقال إن صحبه مرضوا ونجا هو من المرض<sup>(٢)</sup>، فقال: وقالوا اخبُ وإنهق لا تضيرك خيبرُ  
 وذلك من بين اليهود ولو

(١) النابغة الذبياني الديوان، ط٢، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٠، ص ٢٣ - ٢٥ .

(٢) الألويسي، بلوغ الأرب، ج٢، ص ٣١٥ وما بعدها .

لعمري لئن عَشُرْتُ من خَشْيَةِ الرُّدَى  
 نَهَأْتُ الحَمِيرَ إِنْفِي لَجَزْوَعٍ  
 فلا وَأَلَسْتُ تلكَ الْخَفُوفُوسَ ولا أَتَتْ  
 على رَوْضَةِ الْأَجْدَادِ وهي جَمِيعُ  
 فَكَيْفَ وَقَدْ نَكَيْتُ وَلِشْتَدِّ جَانِبِي  
 سَلَّيْنِي، وَعِنْدِي سَامِعٌ وَمَطِيعٌ  
 لِسَانٌ وَسَيْفٌ صَارِمٌ، وَحَفِيزَةٌ  
 وَرَأْيٌ لَأَرَاءِ الرِّجَالِ ضُرُوعٌ<sup>(١)</sup>

ورأى العديد من الشعراء بشفافيتهم وثاقب نظرهم عجز وهم التمشير وغيره  
 عن ردُّ القضاء المحتَّم ولا ينفع الدعاء بالسلامة وإقالة العثرات ولا تعليق كعب  
 الأرنب لمنع الحسد وصرف الجن :

ولا يَنْفَعُ التَّمَشِيرُ في جَنْبِ جِرْمَةٍ  
 ولا نَغْدَعُ يَغْنِي ولا كَعْبُ أَرْنَبٍ<sup>(٢)</sup>

٤ - الرتم:

كان الرجل في الجاهلية عند عزمه السفر، يعمد إلى عقد غصنين من شجرة،  
 أو يعقد خيطاً في غصن شجرة أو ساقها، فإذا عاد ووجد الخيط على حاله علم  
 أن زوجته حفظت غيبته، وإن لم يجده أو وجده محلولاً قال إنها خانتة، وهذا المقد  
 يسمى الرتم أو الرتيمة<sup>(٣)</sup>. وجاء في لسان العرب أن الرثائم لا تخصُّ شجراً دون  
 شجر، والرتيمة أن يعقد الرجل إذا أراد سفراً شجرتين أو غصنين يعقدهما غصناً  
 على غصن ويقول: إن كانت المرأة على العهد ولم تغنه بقي هذا على حاله معقوداً

(١) ابن السكيت: شعر مروءة بن الورد، مصدر سابق، ص ٧٠ - ٧١. وانظر: ديوان مروءة بن الورد، مصدر سابق، ص ٤٦ .

(٢) الجاحظ: الحيوان، ج ١، ص ٣٨٨ .

(٣) أساس البلاغة: مائة (رتم) .

وإلا فقد نقضت العهد<sup>(١)</sup>. ولعل منشأ هذه الأسطورة من عقدٍ وحلٍّ، هو العلاقة والعهد اللذين يربطان الزوج وزوجته، والناشئان عن عقد الزواج وممارسة الحياة المشتركة بين الطرفين، ولعل العقد يعني الزواج والحل يعني الطلاق والفراق. وقد نهى النبي صلى الله عليه وسلم عن الرثيمة حتى لو كانت خيطاً يربط في الإصبع للتذكير بحاجة. ولم يكن عقد الرثيمة / الرتم لغاية معرفة الزوجة الوفية من الخائنة فحسب، وإنما كان الجاهليون يعقدون الرتم للحمى، ويرون أن الحمى تنتقل لمن يحل الرتم، قال أحد الشعراء:

حَلَلْتُ رَثِيمَةً فَمَكَّنْتُ شَهْرًا

أَكَابِدُ كُلَّ مَكْرُوهِ الدَّوَاءِ<sup>(٢)</sup>

ومن أمثال العرب (أَمَحَلُّ تَعْقَادِ الرِّثِمِ)<sup>(٣)</sup>.

٥ - شقُّ الرداء :

وهذه الأسطورة خاصةً بتقوية الحب وتأكيد بين المتحابين، وتتلخص في أن كلَّ محبٍّ يشقُّ رداء صاحبه بقصد دوام المودة؛ ولعل من الصائب القول أن مسألة شقِّ الثياب تهدف أيضاً إلى كشف محاسن كلٍّ منهما للآخر، ولتذكر تلك اللحظة في قابل أيامهما، وفي قول آخر أن الجاهلي وزوجته كانا يتبادلان الملابس فيلبس كل منهما برد الآخر، ثم يتداولان تخريقه حتى لا يبقى فيه لبس، طلباً لتأكيد المودة<sup>(٤)</sup>.

وهي هذا الجانب الأسطوري أو الخرافي سجّل الشعر الجاهلي بعض المواقف، قال عبيد قوث بن الحارث، مبيّناً كرمه لزملائه الشاربين، ومعبراً عن شدّة طريه من غناء القينتين وإعجابه بهما وبعمالهما مما دعاه إلى شقِّ رداءه، ولعل ذاك الفعل

(١) لسان العرب: مادة رتم .

(٢) بلوغ الأريد ج ٧، ص ٣٠٨ .

(٣) أمحل أي محال ويأطل، النظر، الميداني، مجمع الأمثال ج ٢، ص ٣٦٦ .

(٤) الحوفي: مرجع سابق، ص ٤٩٧. خزائن الأديب ج ١، ص ٣٨١ .

يهدف إلى دوام الصحة والرفقة بينه من جانب وبين الشرب والقينتين من جانب آخر :

وانحصر للشرب الكرام مطيبي  
واصدغ بين القينتين ردائيا<sup>(١)</sup>

ولكن هذه الأسطورة /الخرافة لا تعمر طويلاً في بعض الأحيان وبالتأكيد تنهار العلاقات والمودة بسبب ظروف الحياة وتقلباتها، ولنستمع إلى شاعر آخر يشتكي من زوال المودة من نفس حبيبته نحوه، برغم أنها مكنته من شق برقعها ومكنتها من شق ردائه :

شقت ردائي يوم برقة عالج  
وامكنني من شق برقعك السحقا  
فما بال هذا الود يفسد بيننا  
ويمحق حبل الوصل ما بيننا فخفا<sup>(٢)</sup>

#### ٦ - التصفيق وقلب القميص :

العرب أبناء الصحراء يعرفون مسالكها ومفازاتها، ولكنهم يضلون طريقهم أحياناً، فإذا ضل أحدهم في فلاة قلب قميصه وصمق بيديه كأنه يومئ لإنسان كي يهديه<sup>(٣)</sup>. وتعليل هذا العمل صعب، فلعل بداياته أن الرجل يريد أن يسلي نفسه بسماع صدى تصفيقه، أو يتوهم أن هناك من يستمع إليه فيسرع لنجده، وأما قلب القميص فهو من باب التماؤل بتغيير الحال؛ وفي طريقة أخرى للاهتمام بحبس الرجل ناقته ويصبح في أذنّها وكأنه يومئ إلى إنسان ثم يحركها ويرغم أن الناقة تهتدي إلى الطريق. قال أعرابي:

قلبْتُ ثيابي والظنون تجول بي  
وترمي برجلي نحو كل سبيل

(١) الفضليات: مصدر سابق للفضلية رقم ٣٠، ص ١٤٦ .

(٢) الحوفي: ص ٤٩٧ .

(٣) الألويسي: بلوغ الأربح ج ٢، ص ٣٠٦ .

فلايَا بِلَايٍ مَا عَرَفْتُ جَلِيَّتِي  
وَابْصُرْتُ قَصْدًا لَمْ يُحَصِّنْ بِدَلِيلٍ<sup>(١)</sup>

#### ٧ - تعليق الحلي والجلال والتماثل:

تعتمد الشعوب البدائية والمتخلفة السحر والتماثل لجلب النفع ودفع الضرر، فكانوا يعلقون التماثل على الطفل وعلى اللديخ، قال النابغة الذبياني:

فَبِتُّ كَانِي سَاوَرْتَنِي ضَيْلَةً  
مِن الرُّقَشِ فِي أَنْيَابِهَا السَّمُ نَاقِعٌ  
يُسْتَهْذُ مِنْ لَيْلِ التَّعَامِ سَلِيْفُهَا  
بِحَلِي النِّسَاءِ فِي يَدِيهِ قَعَاقُ<sup>(٢)</sup>

ومن أشهر تماثلهم تعليق كمب الأرنب وقايةً من السحر وصرقاً للجن، وورد لدى امرئ القيس قوله:

أَيَا هَنْدُ لَا تَنْكَحِي بُوَهً  
عَلَيْهِ عَقِيْقَةٌ أَحْسَبَا  
مُسْتَفَةٌ وَسَطٌ أَرْسَاغُهُ  
بِهِ عَسَمٌ يَبْتَغِي أَرْجَا  
لِيَجْعَلَ فِي سَاقِهِ كَعْبَهَا  
حَذَارَ الْمُنِيَّةِ أَنْ يَعْطَبَا<sup>(٣)</sup>

ومن تلك التماثل تعليق سنّ الثعلب وسنّ الهرّة وحيض السمرة، تُعلّق على الطفل منعاً للنظرة أو الخطفة ودفعاً للجن. وتبلغ هذه الخرافات مداها بتعليق الأقدار النجسة كتماثل لتقي حاملها من الجنّ والعين والأرواح الخبيثة ولكن التجيس عندهم يشفي كل شيء ما عدا العشق، قال الممزق العبيدي :

(١) الألويسي: المرجع نفسه، ص ٣٠٦.

(٢) ديوان النابغة: مصدر سابق، ص ٣٣. وانظر: الألويسي: بلاغ الأريب ج ٢، ص ٢٩٤.

(٣) أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري: كتاب الحماسة، ج ١، ج ١، تحقيق وشرح: محمد قبيل طريفي، دار صادر:

بيروت ٢٠٠٢، ص ٣٣٩. وانظر: الحوفي: الحياة المروية، ص ٥٠٦.

ولو كنت في بيتٍ تُسدُّ خُصامهُ  
حوالي من ابناء بكرة مجلس  
ولو كان عندي حازيان وكاهن  
وعلق انجاساً عليّ المُخجس  
إذا لآتني حيث كنت منيتي  
يُخبُّ بها هادٍ إليّ مُففرس<sup>(١)</sup>

وامتدَّت التماث لتطال الحيوان، فمن أغربها وأشدّها إيذاءً فقه عين الفعل إذا بلغت الإبل ألفاً، فإن بلغت ألفين فقووا عينه الأخرى، ويسمى هذا المُفَقَّ والمُعْمَى.

### ثانياً: أساطير الكائنات غير المرئية

١ - أساطير الجن من الجدير بالذكر أن الفضل في ذكر هذه الكائنات الأسطورية يعود إلى الجاحظ المعتزلي في كتابه (الحيوان)، وكأن مفارقة تحوم حول تكوينه العقدي وإنجازاته المعرفية، فالبون شاسع بين المنزع العقلي للجاحظ، والجوانب الأسطورية ذات المعاني المتباينة من قصة دينية ومن حكاية شعبية، حيث وردتا في كتابه وروداً أسطورياً، أو كأسطورة صريحة كما نقلها في كتاب الحيوان بصفة خاصة. أما الجن فهم الذين خلقهم الله من نار السموم ذكوراً وإناثاً عبر البيض مصدر التماسل لديهم، وقد نقل القزويني في عجائب المخلوقات وصفاً لتلك المخلوقات العجيبة وبعض أشعارهم<sup>(٢)</sup>. وأوردت مصادر ومراجع كثيرة أبياتاً وقصائد من الشعر الجاهلي المتعلق بالجن<sup>(٣)</sup>. من ذلك ما هو منسوب إلى الشاعر

(١) عبد الحميد الميني: شعراء عبدالقيس في العصر الجاهلي، مؤسسة جازة عبدالعزیز سعود الباطين للإبداع الشعري، الكويت ٢٠٠٢، ص ٣٤٧.

(٢) الطراز القزويني: عجائب المخلوقات ص ٣٩٢ - ٣٩٤.

(٣) نذكر منها على سبيل المثال: الحيوان للجاحظ، مروج الذهب للمسعودي، صبح الأمل للقلشندبي، الأغاني للأصفهاني، المثلث والمختلف للأمدي، مصجم البلدان لياقوت الحموي، البيان والتبيين للجاحظ، الأملاني لأبي علي القائي، بلوغ الأرب للألويسي، للخصص لابن سيده، للفضليات للضيبي، القاهرة لابن النديم، جمهرة أضر العرب لأبي زيد القرشي، رسائل أبي العلاء المعري، فضلاً عن العديد من دوليين الشعراء الجاهليين.

تأبط شرًّا وهو ثابت بن جابر الفهمي وقد لقي الغول وجرى بينهما ما جرى مما  
يتصل بالمعجب والغريب يقول:

ألا من مبلغ فتیان فهم  
بما لا ليت عند رضى بطن  
باني قد لقيت الغول تهوي  
بسهب كالصحيفة صحصان

ثم يصف المعركة بين الشاعر والغول ويقف عند هولها .

ومن الشعر في هذه الكائنات ما ورد على لسان (الغبان) الذي أشرف على  
الهلاك عطشًا فسقاه شاعر بني أسد عبيد بن الأبرص وأنقذه من الهلاك، فلما  
ندت رواحل القوم بمن فيهم عبيد، وأشرف على الهلاك، سمع هاتقًا يهتف به :

يا أيها الساري المخلُ منهبة  
بونك هذا البكر فاركبة  
وبكرُك الشارد أيضًا فاجنبه  
حتى إذا الليل تجلَّى غيهبه  
فخط عنه زخله وسئبه

فناشده عبيد بالله أن يخبره عن نفسه فأنشأ الغبان / الجنّي أبياتًا جرى  
واحد منها مجرى الحكم والأمثال حيث يقول :

أنا الشجاع الذي الفينة رمضاً  
في قفرة من أحجارٍ وأعقاد  
فجئت بالماء لما ضنَّ حامله  
وزنت فيه ولم تبخل بإنكار  
الخير يبقى وإن طال الزمان به

والشرُّ أخبث ما أوعيت من زاد<sup>(١)</sup>

(١) ورد البيت منسوباً لطرفة بن العبد، انظر، ديوان طرفة، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقل، ص ١٥١ وقد  
ورد البيت بهذه الصيغة :

الخير خير، وإن طال الزمان به      والشرُّ أخبث ما أوعيت من زاد

ويطلق الشاعر يروي قصته مع الجان المتمثل له شجاعاً (ثعباناً) وقد سقاه ماءً فجازاه على الإحسان بالإحسان. وفي هذا المشهد الشعري من التفاعل بين الجن والإنس ما أبقت له مدونة الشعر الجاهلي وما احتفظت به مخيلة الإنسان العربي عبر العصور<sup>(١)</sup>. ويفضُّ النظر عما في القصة من صنعة وتوليد، إلا أنها مؤشِّر لتعامل الجاهليين مع هذه المخلوقات تماماً ينمُّ عن اعتقاد كامل بأفعال هذه المخلوقات وتصرفاتها مع الإنسان ونسب كثير من الظواهر الطبيعية لها، أو ما يصيب الإنسان من أمراض وأعراض .

وقد أورد الشعر الجاهلي الكثير عن علاقة الجن بالإنسان، كالصراع بينهما، وتسخير الإنس للجن، ومحاولة الإنسان للتقرب إليها بكل الوسائل، وإمكانية تلبُّس أحدهما بالآخر، أو التزاوج بينهما، وما نجم عن تلك العلاقات من نتاج مركب، وما لعبته شياطين الشعراء من دور في عملية إبداعهم الشعري، ودور الشياطين في السحر والكهانة، وعلاقة كل من الساحر والكاهن بالجن.

وكان للجن لدى الأمم القديمة من العرب وغيرهم مكانة عالية ؛ فنظروا إليها نظرة ملؤها التقديس والرهبة والرغبة، ونسبوا إليهم كل ما يلاحظونه من ظواهر طبيعية، وما يلحق بهم من مرض وغيره، في ظل غياب القانون الإلهي والعلمي.

وقد مارس العرب الجاهليون طقوساً وشعائر للتقرب من الجن، ونيل رضاهم وكف أذاهم، كغيرهم من الشعوب القديمة، وكجزء من حلقة التواصل الفكري والثقافي الإنساني بين الشعوب المختلفة. كما تجنبوا الاقتراب من الأماكن التي يعتقدون بوجود الجن فيها كالآبار والأودية والكهوف، أما في الصحراء فيسمعون فيها عزيف ولا مندوحة من السعي بين أطرافها واختراقها .

كما تحدث الشعر الجاهلي عن علاقة الجن بالحيوان، وإمكانية تشكُّل الجن، وتقمصها لأشكال بعض الحيوانات، واتخاذ الجن من بعض هذه الحيوانات مطايا

(١) انظر هذه القصة في الألفابي، ج ٢٢، مصدر سبق، ص ٣٢٨ .



لها، وما نجم عن ذلك من تقديس الجاهليين لتلك الحيوانات. وعرض الشعر الجاهلي في مواقع عديدة للجنِّ قارئاً ذلك بـ«صور من البيئة المادية القريبة المحيطة به»؛ وإذا لم يجد فيها ما يفي بفرضه، «يلجأ إلى الخوارق .. لتبقى الصورة مفتوحة غنية بالإيعاءات»<sup>(١)</sup>.

وعندما مدح زهير بن أبي سلمى هرم بن سنان والحارث بن عوف المريين وقومهما، أكد على وصف هؤلاء القوم المغيرين على عدوهم بأن مدججون بالسلاح، رماحهم طويلة كأجسادهم، جديرون بالنصر والغلبة، كأنهم على خيولهم من جنِّ وادي عبقر الذي تعتقد العرب أنه من مساكن الجن:

إذا فزعوا طاروا إلى مستغيثهم  
طوال الرماح لا ضعاف ولا عُزْلُ  
بَحْلِيلٍ عليها جِنَّةٌ عبقريةٌ  
جديرون يوماً أن ينالوا فيستعلوا<sup>(٢)</sup>

ونرى النابغة الذبياني عندما مدح بني قعين وهم حيٌّ من أحياء بني أسد، يستثمر طول لبسهم للحديد (الدروع) ولآلات الحرب، وما ينشأ عن ذلك من صداً ورائحة كريهة، فضلاً عن هيئاتهم المحاربة، وطول أظفارهم، وأنهم يجترحون المعجزات في حروبهم لتحقيق النصر على الأعداء، ويقومون بما لا يستطيعه البشر من أعمال، لا يمكن أن يقوم بها إلا الجنُّ، فوظف الأوصاف التي وصف بها بني قعين، ورأى أن يسقطها على جنِّ البقار<sup>(٣)</sup>، فقال:

وبنو قَعَيْنٍ لا محالة أنهم  
اتسوكه غير مقلّمي الاظفار

(١) يوسف حلوي، الأسطورة في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ٧٥ .

حلوي، المرجع نفسه، ص ٧٥ .

(٢) اشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ١، ص ٣٣٧ .

(٣) البقار موضع زعم العرب أنه كثير الجن. قيل هو واد وقيل رملٌ معروفة وقيل موضع يرمل عالج قريب من جبيل

طُبُيْن. ياقوت الحموي؛ معجم البلدان، مج ١، دار إحياء التراث العربي؛ بيروت، ص ٣٧١ .

سَهْكِينَ مِنْ صَدَا الْحَدِيدِ كَانَهُمْ

تَحْتَ السَّنُونُورِ، جِنَّةُ الْبُقَارِ (١)

كما يقول النابغة مادحاً بني أسد حلفاء قبيلته ذبيان، وواصفاً خيلهم بالضمير  
المسؤمات كالقداح، وناعثاً حالة فرسانها بأنهم أشباه جنّ:

وَضُمِرِ كَالْقَدَاحِ مَسْؤُمَاتٍ

عَلَيْهَا مَعْشَرُ أَشْبَاهِ جِنٍّ (٢)

وكان الأعشى إذا أراد تهويل أمرٍ ورفّعه إلى درجة الخوارق، يشبّهُه بالجن  
وأفعالهم، وكان كثير الأسفار يقطع أماكن موحشةً مقفرةً، توحى طبيعتها بمثل هذه  
التصورات، يقول في قصيدته التي يعدها البعض من المملقات :

وِبِلْدَةٍ مِثْلِ ظَهْرِ الْقَرْسِ مَوْحِشَةٍ

لِلجِنِّ بِاللَّيْلِ فِي حَافَاتِهَا رَجُلٌ (٣)

وكثيراً ما كان لإدخاله عنصر الجن تأثيره البالغ على العناصر الأخرى في  
القصيدة، تلك العناصر المتمثلة بالشاعر نفسه ويراحلته / الناقة وبالحير المكاني  
الموصوف / الصحراء، حيث تمتد الحالة الخارقة لتشمل هذه العناصر أيضاً،  
فضلاً عن امتداد ذلك إلى الممدوح نفسه وتعظيمه من خلال تعظيم أهوال الرحلة  
إليه وهـ أسطرّها، يقول في مديح قيس بن معد يكرب :

وَيَهْمَاءَ تَعْرِفُ جُنَّانَهَا

مَنَاهِلَهَا أَجْنَاتُ سُذُمٍ

قَطَعَتْ بِرِسَامَةٍ جَشْرَةٍ

عُذْلِبَرَةٍ كَالْفَنِيْقِ الْقَطِمْ (٤)

(١) ديوان النابغة النبطياني، ص ٥٦ .

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٨ .

(٣) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير، ص ٤٤ .

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٩ .

وتكرر مثل هذا في مواقع عديدة من ديوانه، إذ اتخذت الرحلة عنده وعند غيره من شعراء الجاهلية، تيمة تعظيم الأهوال والمخاطر والمشقات التي كابدها الشاعر في طريقه إلى الممدوح، يقول الأعشى في مدح الحلق:

وخرق مَخَوفٍ قد قطعَتْ بِجَسَرَةٍ  
إذا خَبَّ آلُ فَوْقِهِ يترقرقُ  
وتصبغ من غَبِّ السُّرَى وكانما  
المُ بها من طائفِ الجنِّ أولقُ<sup>(١)</sup>

كما اعتقد الشعراء الصعاليك بالجن، لأن عزلتهم في صحراء مقفرة موحشة ومغيفة، ووضعهم في ظلمة الليل الحالكة فيها، وضع يؤدي إلى ما يشبه الجنون أو الجنون بعينه، مما جعلهم يعيشون حالة تشبه الهذيان، تتملكهم وتجعلهم يستحضرون مخلوقات شيطانية تعيش وتتجول في جنبات تلك الصحراء؛ وهم وإن كانوا رابطي الجأش في معاشة هذا الوضع، إلا أنهم كان لا بد لهم من عكس ما يمتقدونه في أشعارهم، فذكروا الفول والمعالى والجن، وصراعهم معها وتحاورهم في الحديث، وكأنها أشياء طبيعية رأوها، فهذا تأبط شراً قد رأى ثلثاً من (سراة الجن) حول ناره، وقد دعاهم للطعام فرفضوا، وقالوا (نحسد الإنس الطعما)، وتتسب هذه الأبيات إلى شمر بن الحارث الضبي:

ونارٍ قد خضات بُغيدِ هدي  
بدارٍ لا أريدُ بها مُقاماً  
سوى تحليل راحلةٍ وعينٍ  
أكالها مخافة أن تناما  
أنا ناري فقلتُ منونٌ قالوا  
سراة الجن قلتُ عموا ظلاماً

(١) المصدر نفسه: ص ١٤٧ .

(٢) انظر: الفصل في تاريخ العرب، ج ٦، ص ٧٢٥. وانظر أيضاً: الجاحظ، الحيوان، مرجع سابق، ج ٦، ص ١٩٦ - ١٩٧ .

## فقلتُ إلى الطعام فقالَ منهم

زَعِيمٌ نَحْسُدُ الْإِنْسَ الطَّعَامَا (١)

وقال النابغة يمدح النعمان بن المنذر في قصيدته الاعتذارية، ناثياً به عن الشبيه، إلا نبي الله سليمان الذي أُعطي القدرة على استخدام الجن، ومعاقبة الماصي منهم، ومكافأة المطيع، ووجه التشبه بينه وبين الممدوح، هو الاستطاعة في وجوه الاستخدام والمعاقبة والإثابة، فالنبي سليمان يستخدم «الجن» ويجازيهم حسب فعالهم، والممدوح يستطيع ممارسة الفعل نفسه مع أتباعه ورعاياه من «البشر»، وهو بذلك يقيم الحق والعدل ويبعد البرية عن الخطأ والباطل. ويظهر وجه التشبيه بين ممدوحه والنبي سليمان في الأبيات التالية :

لا أرى شاعلاً في الناس يشبّهه

ولا أحاشي من الأقوام من أحد

إلا سليمانَ إذ قال الإلهُ له

قم في البرية فاحْذُنْها عن الفُتْدِ

وَحَاشِيَ الْجَنِّ إِنِّي قَدْ ائْتَنْتُ لَهُمْ

يبنون تسمزَ بالصُّفاحِ والعمدِ

فمن أطاعك فأنفعه بطاعته

كما أطاعك وأنلنهُ على الرُّشدِ

ومن عصاك فعاقبه معاقبةً

تنهى الظلومَ ولا تقعد على ضمردِ

إلا لمثلك أو من أنت سابقه

سبقَ الجواد إذا استولى على الامد (٢)

وكان بعض شعراء العصر الجاهلي، وبخاصة النابغة، الذي اطلع على معلومات دينية من خلال تردده على المناذرة والفساسنة، ومن خلال مخالطته للأحناف في

(١) ديوان نابغة هزلاً؛ مصدر سبق، ص ٩٦ - ٩٧.

(٢) ديوان النابغة؛ ص ٢٠ - ٢١.

الجزيرة العربية والتعايش مع بعض أتباع الديانتين المسيحية واليهودية في أنحاء الجزيرة، لذلك نراه يذكر نبي الله سليمان عليه السلام ويشير إلى نبوته بقوله (إذ قال الإله له)، ويدل قوله (في البرية) على سعة ملك سليمان، وما منحه الله عز وجل من أعوانٍ ممثلة بالرياح غدوها شهر ورواحها شهر، كما أن الله سبحانه وتعالى قد ذلل الجن وسخرهم لخدمته والائتمار بأمره، وكمثال ضربه النابغة في هذه القصيدة هو أن الله تعالى فوّض نبيه سليمان باستخدام الجن، فسخرهم لبناء مدينة تدمر، وحدّد نوع البناء بالصفيح والعمد. قال تعالى «ومن الجن من يعملون بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير»<sup>(١)</sup>.

وقد أشار ابن كثير في قصص الأنبياء إلى بناء الجن لتدمر وغيرها من المدن حيث قال: «وقد ذكر المتكلمون على العمران والبلدان أن اصطخر بنتها الجان لسليمان وكان فيها قرار مملكة الترك قديماً، وكذلك غيرها من بلدان شتى كتدمر وبيت المقدس وياب جبرون وياب البريد اللذان بدمشق على أحد الأقوال»<sup>(٢)</sup>.

ولم يقتصر موضوع الجن في الشعر الجاهلي على ما ورد من تيمات تتكرر فيه، كالتشبيه بالجن أو استخدامهم ومعاينة العاصي وإثابة المطيع كما مرّ بنا، ولكن الأمر تعدّى ذلك إلى ما يُسمّى «شيطان الشعر»، وفاده أن لكل شاعر شيطان يقارنه ويلهمه قول الشعر، طالما «أن الشعر وحيٌّ وهيضُ وإلهام»<sup>(٣)</sup>؛ ومرّد ذلك حيرتهم في تفسير الموهبة الشعرية الخلقة، «فتنسب العرب كلّ أمرٍ عجيب للجن، وتخيلوا أن عبقر واديعهم ومقامهم، وقالوا في الأمر العظيم عبقرى، فلا عجب أن يصلوا الشعر بالجن، ولا عجب أن يتخيّلوا أن لكلّ شاعر شيطاناً يلهمه القريض»<sup>(٤)</sup>. وهذا اعتقاد الشعوب القديمة كاليونانيين مثلاً، لكنهم جعلوا لشعرهم شيطاناً أو

(١) سورة سبأ: الآية ١٢ .

(٢) ابن كثير: قصص الأنبياء، المكتبة الشاذلية ص ٥١٢.

(٣) الحوفي: ص ٤٧٥.

(٤) الحوفي: ص ٤٧٥.

إلهًا واحدًا وصفوه بأنه «إله الشعر أو ريته»<sup>(١)</sup>، على النقيض من العرب الذين جعلوا للشعر شيطانين: أحدهما مُجيدٌ واسمه (الهوير)، فإذا انفرد بالشاعر أبدع في شعره وأجاد، والآخر مفسدٌ واسمه (الهوجل) إذا انفرد بالمقبل على الشعر أفسده، وتعمدى الشعراء في هذا، فسمَّى كلُّ منهم شيطانه الشعري، فكان الأعشى يسمي شيطانه «مسحل» يلهمه الشعر، فهما شريكان: جنِّي وإنسِي، تجمعهما الصداقة الصافية والمودة الموفقة، وهذا الشريك الجنِّي ليس بأحمق أو عيِّي، بل إن فصاحة الشاعر مستمدة من فصاحة شيطانه<sup>(٢)</sup> :

وما كنْتُ شاحِزًا ولكن حسبْتَنِي  
 إذا مسَحَلٌ سَدَى لي القول، أنطقُ  
 شريكاني في ما بيننا من هوانٍ  
 صفتان: جنِّي وإنسَن موفقُ  
 يقول فلا أعيبُ لشيءٍ أقوله  
 كلانِي لا عيِّي، ولا هو أخرقُ<sup>(٣)</sup>

أما شيطان امرئ القيس فهو (لافظ بن لاحظ)، وكان شيطان عبيد بن الأبرص يسمَّى (هبيد)، ويشاركه فيه بشر بن أبي خازم، وشيطان المخبل السعدي يُدعى (عمرو)، وشيطان النابغة الذبياني هو هاذر، وشيطان فرو بن قطن كان يسميه (جهنم)، وشيطان الكميت الأسدي هو (مدرك بن واغم)؛ ونسبوا إلى أبي نواس أنه كان يستعين بإبليس في نظم الشعر؛ وبهذا نلاحظ أن هذا الزعم/ الاعتقاد امتدَّ حتى لشعراء من العصر الأموي مثل الكميت والعصر العباسي مثل أبي نواس<sup>(٤)</sup>.

لقد كشف موضوع الجن في الشعر الجاهلي، عن جوانب من فكر الإنسان الجاهلي، الذي يعدُّ جزءًا من فكر الإنسان العربي القديم والحديث، وعن تشابه

(١) يوسف حلاوي؛ الأسطورة في الشعر العربي، ص ٨٧ .

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٧ .

(٣) الصريح للنثر، ص ١٤٨ .

(٤) الموقفي، ص ٤٧٥ ..

الأساطير الأساسية لدى شعوب العالم القديم، وتداخلها وانعكاسها في الأدب، كما يبين أصل هذه الأساطير والخرافات، وقدرة الشاعر الجاهلي على توظيف هواجسه وخيالاته في شعره، واستقاء مادته من أصول ميثولوجية وتاريخية ودينية، وإقامة علاقات اجتماعية متنوعة مع هذه المخلوقات.

## ٢- الفول والسُمالي:

من الأساطير العربية المتصلة بالحيوانات هناك أساطير تخص الناقة والجمال والثور والبقر والحية والغزال والظبي والثور الوحشي والأيل والخيول والخنزير والفأرة والضب والأرنب والثعلب وغيرها .

وجاء في مروج الذهب أن «الغيلان من بيضة أخرى، مسكتهم الخلوات والفلوات، وأن السُمالي من بيضة أخرى، سكوا الحمّامات والمزابيل»<sup>(١)</sup> .

وقد رأينا في الفصل الثالث أن أشعار الصعاليك تتميز بصدقيتها وواقعيتها، ولكن هناك مبالغة في تصوير المشاهد الخيالية، كالصراع مع الفول وأنثاء التي سمّوها «السُعلاة» وجمعها سُمالي، وهذان الزوجان من الحيوانات الخرافية المخيفة، والفول «هو كل شيء من الجنّ يعرض للسُقّار، ويتلون في ضروب الصور والشباب ذكرًا كان أو أنثى، إلا أن الأكثر على أنه أنثى. والسُعلاة اسمٌ الواحدة من نساء الجنّ إذا لم تتفوّل لتقتن السُقّار، قالوا: وإنما هذا منها على العبث، أو لعلها تفرّع إنسانًا جميلًا فتغيّر عقله»<sup>(٢)</sup> ونسجوا حولها أساطير مرعبة، ووصفوها بأبشع الأشكال وأغريها، «فالعامّة تزعم أن الفول تتصوّر في أحسن صورة، إلا أنه لا بدّ أن تكون رجلها رجل حمار»<sup>(٣)</sup>، وزعموا كذلك «أن رجلها رجل عذراء»<sup>(٤)</sup>.

(١) السمعوني: مروج الذهب مصدر سابق، ص ٣٦١ .

(٢) الجاحظ: الحيوان، ج٦، ص ١٥٨ وما بعدها.

(٣) الجاحظ: الحيوان، ج٦، ص ٢١٤. وانظر الحوفي: مرجع سابق، ص ٤٦٠ ..

(٤) السمعوني: مروج الذهب ومعادن الجواهر، ج٢، ١، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٩، ١٤١٠، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤١٣، ١٤١٤، ١٤١٥، ١٤١٦، ١٤١٧، ١٤١٨، ١٤١٩، ١٤٢٠، ١٤٢١، ١٤٢٢، ١٤٢٣، ١٤٢٤، ١٤٢٥، ١٤٢٦، ١٤٢٧، ١٤٢٨، ١٤٢٩، ١٤٣٠، ١٤٣١، ١٤٣٢، ١٤٣٣، ١٤٣٤، ١٤٣٥، ١٤٣٦، ١٤٣٧، ١٤٣٨، ١٤٣٩، ١٤٤٠، ١٤٤١، ١٤٤٢، ١٤٤٣، ١٤٤٤، ١٤٤٥، ١٤٤٦، ١٤٤٧، ١٤٤٨، ١٤٤٩، ١٤٥٠، ١٤٥١، ١٤٥٢، ١٤٥٣، ١٤٥٤، ١٤٥٥، ١٤٥٦، ١٤٥٧، ١٤٥٨، ١٤٥٩، ١٤٦٠، ١٤٦١، ١٤٦٢، ١٤٦٣، ١٤٦٤، ١٤٦٥، ١٤٦٦، ١٤٦٧، ١٤٦٨، ١٤٦٩، ١٤٧٠، ١٤٧١،

وقد أشرنا إلى أن أشعار الصعاليك وغيرهم من شعراء ما قبل الإسلام وحتى بعده في العصر القريب منه، هي الغول والسعلاة والجن، منبتقة عن انفعالات داخلية تخفي وراءها شعوراً شديداً بالمرارة والخيبة والأوهام والخواء كسبب رئيسي، كما هيأت طبيعة أرض العرب الصحراوية المجدية وقلة سكانها وصعوبة تجوالهم في ظلمتها ووحشتها، تسلط الأوهام عليهم، فتجسمت مخاوفهم وأحلامهم، وادّعى كثير منهم رؤية الجن ومخالطتها ومصادفتها ومخاصمتها والتزواج بها والنسل منها. وقد صوّرت مخيلتهم الشعرية أشكالاً لها، فوصفوا الخيل وعليها فرسانها بأنها كالصعالي تحمل جنةً أو أسوداً، يقول المهلهل:

صَعَالِيَا يَحْمِلْنَ مِنْ تَغْلِبِ

فَتَيَّانَ صَدَقَ كَلِيوُثُ الطَّرِيقِ<sup>(١)</sup>

ووصف كعب بن زهير الدنيا أو حالته، بأنها غولٌ متلونٌ، - ورمز لها بسعاد التي نأت - وذلك في مقدمة قصيدته الشهيرة «بانت سعاد» التي أنشدها في حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم، فقال:

يَا وَيْحَهَا خُلَّةٌ لَوْ أَنَّهَا صَدَقَتْ

مَا وَعَدَتْ أَوْ لَوْ أَنَّ النَّصِخَ مَقْبُولُ

لَكُنْهَا خُلَّةٌ قَدْ سَيَّطَ مِنْ بَعْثِهَا

فَجَحَّ، وَوَلَّغَ، وَإِخْلَافَ، وَتَبْدِيلُ

لَمَّا تَدَوَّمَ عَلَى حَالٍ تَكُونُ بِهَا

كَمَا تَلَوْنُ فِي أَثَوَابِهَا الْغُولُ<sup>(٢)</sup>

- تأبط شراً والفرول والجن - مشهد صراع أسطوري مع الغول :

ونعرض هنا لأبيات قالها تأبط شراً في صراعه مع الغول، وقيامه بمغامرة غريبة يتفرد بها عن مجاليه من الشعراء الصعاليك، تتلخص في أنه خرج في

(١) ديوان مهلهل بن ربيعة، طبا، إصعاد وتقديم، طلال حويه دار صادر: بيروت ١٩٩٦، ص ٥٧ .

(٢) ديوان كعب بن زهير، ص ٢٨ .



إحدى غاراته، وكانت ليلة شديدة الظلام، والرعد، والبرق، فاضطرَّ إلى المبيت في مكان يُقال له «رحى بطان»، وإذ بالقول تعترضه وتراوغه، فيماركها، ويضربها بسيفه ضربة قاتلة واحدة، وتطلب منه إعادتها فيرفض، ويصورها في مقطوعته الشعرية بأوصافٍ قبيحة، فهي صغيرة الرأس، لسانها مشقوق يشبه لسان الكلب، مشوَّهة الساقين، وثوبها من الجلود البالية، ويظلُّ من شدة المفاجأة متكئاً عليها حتى الصباح، وهو يروي تفاصيل هذه المفامرة الغريبة فيقول:

أَلَا مَنْ مُبْلَغُ فَتْيَانٍ فَهُمْ  
بِمَا لَقِيتُ عِنْدَ رَحَى بَطَانٍ  
وَإِنِّي قَدْ لَقِيتُ الْغُولَ تَهْوِي  
بِسَهْبٍ كَالصُّحُفَةِ صَخْصَحَانٍ  
لَقَلْتُ لَهَا: كَلَانَا نَضُو آثِنِ  
أَخُو سَقْبٍ، فَخَلَّى لِي مَكَانِي  
فَشَبْتُ شَبَّةً نَحْوِي فَاغْوَى  
لَهَا كَفِّي بِمَصْقُولٍ يَمَانِي  
فَاضْرَبُهَا بِلَا نَفْسٍ، فَخَرْتُ  
صَرِيحًا لِلْيَتِيمَيْنِ وَلِلْجِرَانِ  
فَقَالَتْ: عُذْ، لَقَلْتُ لَهَا زُؤِيدًا  
مَكَائِكَ، إِنَّنِي تَبْتُ الْجَنَانِ  
فَلِمَ أَتَيْتُكَ مُتَعَجِّلًا عَلَيْهَا  
لَا نَظَرَ مُضِيحًا مَاذَا آتَانِي  
إِذَا عَيْنَانِ فِي رَأْسٍ قَبِيحٍ  
كَرَاسِ السَّهْرِ، مَشْقُوقِ اللِّسَانِ  
وَسَاقًا مُخْذَجٍ، وَشَوَاةَ كَلْبٍ  
وَلَوْثٍ مِنْ عَبَاءٍ أَوْ شِنَانٍ<sup>(١)</sup>

(١) ديوان تأليف هُرَّاء، مصدر سابق، ص ١٠٦.

ويمثل هذا المشهد مشهداً مشتركاً بين الشاعر/ تابط شراً، وكائن خرافي/ أسطوري هو القول الذي استحضره الشاعر، وهو في هذا لا يقدم وصفاً لهذا اللقاء فحسب، وإنما استطاع أن يكون مشهداً من المشاهد الشعرية التي تجمع بين كائن عاقل وإع هو (الشاعر) وبين كائن خرافي غير عاقل هو (القول)، وقد نسج الشاعر القصة بأسلوب فاعل ومؤثر، يشكل دهشة وصدمة للقارئ الذي يعتقد في معرفته الأولية أن القول لا يمكن أن يُشاهد أو يُرى، كيف وقد بنى الشاعر حكاية متكاملة تقوم على الغرابة والتشويق. إن النسيج الشعري المتمثل بلقاء القول يقوم على عنصر الحكاية أو القصة التي تمثل مسرحاً مشهدياً متكاملأً، فالشاعر قد استحضر الشخصية الخرافية القول، واستحضر العنصر المكاني (سهب)، ثم استطرده وواصل الحديث لبناء حكايته فاعتمد على أسلوب الحوار اعتماداً واضحاً، أعطى النص الشعري بعداً دلاليّاً، تجاوز فيه الشاعر البعد الفني الذي يهيمن على الشعر الجاهلي حسب دراسات كثيرة .

ونرى أن الشاعر قد نسج من خلال الفعلين الماضيين (قلت) و (قالت) بعداً حوارياً ليعطي لحكايته بعداً ديناميكياً، يبين وجهة نظر كل من الشاعر والقول. ويبين الشاعر كيف استطاع أن ينتصر على القول ويتفوق عليه. وكل هذه الحكاية التي جاءت من نسج خيال الشاعر، بنت مشهداً حاول فيه الشاعر تضخيم ذاته؛ وليس غريباً على عالم الصماليك الاعتماد على المخيلة الشعرية في بناء نصوصهم الشعرية. فالحوار عنصر مهم من عناصر المشهد الشعري هنا، إذ يبين وجهتي نظر تابط شراً والقول في آن واحد عندما قال:

فقلت لها: كلانا نضو آين  
أخو سفس، فخلى لي مكاني  
فشئت شنة نحوي فافوى  
لها كفى بمصقول يمانى

فاضريها بلا نفسي، فخرت  
 صريعا للذين الجران  
 فقالت: غدا، فقلت لها زويدا  
 مكانك. إنني ثبت الجنان  
 لم أنفك منك عليا  
 لأنظر مضبعا ماذا اتاني  
 إذا عينان في رأس قبيح  
 كراس الهر مشقوق اللسان  
 وساقا مخدج، وشوأة كلب  
 وثوب من غباء أو شنان<sup>(١)</sup>

وإذا كان تأبط شرًا يشترك مع الغول في الهزال وديمومة السفر وكثرة الترحال،  
 إلا أنه استطاع أن يحول الغول الخرافي إلى كيان ملموس ومحسوس يدفع بالقارئ  
 إلى إدراك مغزى الاستحضار لهذا الكائن الخرافي. ولذلك فإن المنازلة والمواجهة  
 التي واجه بها الشاعر الغول في صورة من الصور التي تبرز كينونة شعرية تتحول  
 في الخيال إلى واقع مدرك ضمنازلة الغول والتفوق عليه إثبات لبطولة الشاعر، إذ  
 إن الغول طلب من الشاعر أن يعود إلى مكانه وكأنه شعر بالخطر، ويعد ذلك يصور  
 الشاعر انتصاره على الغول قائلا:

لم أنفك منك عليا  
 لأنظر مضبعا ماذا اتاني  
 إذا عينان في رأس قبيح  
 كراس الهر مشقوق اللسان  
 وساقا مخدج، وشوأة كلب  
 وثوب من غباء أو شنان<sup>(٢)</sup>

(١) ديوان تأبط شرًا، مصدر سابق، ص ١٠٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٦.

إن تأبط شرًا يصور الغول تصويرًا قبيحًا، ويراهـا رمزًا من رموز الظلم والقيح، فالشهد الوصفـي للغول يقوم على تشبيه رأسها برأس الهر، وتشبيه ساقـيها بساقي طفل كسيح، إلى غير ذلك من الأوصاف. وكل الأوصاف التي أسـيغها الشاعر على الغول تجعل منه كائنًا منفردًا، يثير الدهشة والغـرابة في نفسـية المتلقي .

- مشهد صراع أسطوري آخر:

وهي مشهد آخر يقول تأبط شرًا إنه طلب (بضع الغول فالتوت بوجهها):

تَقُولُ سُلَيْمَى لِحَارَاتِهَا  
أَرَى نَابِتًا يَفْنَا حَوْقَلَا  
لَهَا الْوَيْلُ مَا وَجَدْتُ نَابِتًا  
أَلْفَ الْيَنِينَ وَلَا زُمْلَا  
وَلَا رَعِشَ السَّاقِ عِنْدَ الْجِرَاءِ  
إِذَا بَانَزَ الْحَفْلَةُ الْهَيْضَلَا  
يَفُوتُ الْجِيَالُ بِتَقَرِيهِ  
وَيَكْسُوهُوَائِيهَا الْقَسْطَلَا  
وَاهُمَّ قَدْ جُبْتُ جَلْبَابُهُ  
عَمَّا لِحَاتَاتِ الْكَاعِبِ الْخَيْعَلَا  
إِلَى أَنْ حَذَا الصَّبْحُ أَثْنَاءَهُ  
وَمَزَّقَ جَلْبَابَتَهُ الْإِيلَا  
عَلَى شَيْمٍ نَارٍ تَنْوُزُهَا  
فَبِتُّ لَهَا مُنْبِرًا مُقْبِلَا  
فَاضْبَحْتُ وَالْقَوْلُ لِي جَلَاةُ  
فَيَا جَارَتَا أَنْتِ مَا أَهْوَلَا  
وَمَا لَبِثْتُهَا بَضْعَهَا فَالْتَوْتُ  
بِوَجْهِ تَهْوُلٍ فَاسْتَفْوَلَا

فَقُلْتُ لَهَا يَا اِنْظُرِي كَيْ تَرِي  
فَوَلَّتْ فَكَنْتُ لَهَا اَعْوَا  
فَطَارَ بِحُفِّ ابْنَةِ الْجَنُّ نُو  
سَفَاسِقٌ قَدْ اَخْلَقَ الْمِخْمَلَا  
اِذَا كُلُّ امْهِيئَةٍ بِالضُّفَا  
فَحَدَّ وَلَمْ اَرِهِ صَيِّقَلَا  
عَظَاءَةٌ قَفَرٍ لَهَا حُلَّتَا  
يَ مِنْ وَزَقِ الطَّلَحِ لَمْ تُغْزَلَا  
فَمَنْ سَالَ اَيْنَ ثَوْتَ جَارَتِي  
فَلِنْ لَهَا بِاللُّوَى مَنْزَلَا  
وَكُنْتُ اِذَا مَا هَمَمْتُ اعْتَزَمْتُ  
وَاحِرٍ اِذَا قُلْتُ اَنْ اَفْعَلَا<sup>(١)</sup>

إن الإطار المشهدي الذي يؤلف هذا النصّ يتمثل في استحضار شخصية سُلَيْمَى والجارات، فإذا كان تأبط شراً في النصّ الأول يمثل شخصية السَّارِد الذي يلعب دوراً مهماً في تشكيل المشهد، فإنه في النصّ الثاني يبقى خارج السرد، ويصبح شخصية رئيسية تدور حولها الحكاية، فترى المرأة فيه رجلاً عاجزاً عتيماً، ويستحضر الشاعر هنا ثنائية مهمة هي ثنائية الذكورة والأنوثة، أو الفحولة والأنوثة، من أجل أن يتجاوز ما كان يتهمه به النموذج أو العنصر الأنثوي من تقصير وعجز. فينتقل إلى وصف الغول قائلاً :

فَاضْبَحْتُ وَالْغُولُ لِي جَاوِزَا  
فَيَا جَارَتَا أَنْتِ مَا أَفْوَلَا  
عَلَى شَيْمٍ نَارٍ تَنْوُزُهَا  
فَبِثَّ لَهَا مُنْبِرًا مُفْبِلَا

(١) المصدر نفسه: ص ٥٩ .

## وَمَا لِنَبْنِيَهَا بُضْعَهَا فَالْتَوَتْ بِوَجْهِ تَهْوُلٍ فَاسْتَفْوَلًا

وتظهر هنا تجليات استحضار القول في كونه بديلاً عن النموذج الأنثوي الذي صوّره الشاعر في مطلع النص، كما تظهر هنا نزعة شهوانية يكشفها فعل الرغبة، إذ لم يستطع الشاعر أن يكتب ما يجيش في نفسه من شهوة عارمة، مستبدلاً بها صاحبته سليماً ومحاولاً أن يصوّر فحولته التي أنكرتها صاحبته. ولكن تأبط شراً ينهي الحدث بصورة درامية عندما استطاع أن يحقق الانتصار على القول، ليفرغ مخزون الحرمان والإنكار حين قال:

فَجَلَلْتُهَا مَرْهَقًا صَارِمًا  
أَبَانُ الْمِرَافِقِ وَالْمِغْصَلَا

ومن هنا تتجلى في هذا المشهد كما في المشهد السابق رؤية الشاعر للأشياء من حوله، وخاصة في استحضاره شخصية القول ذلك الكائن الخرافي الذي لا بد أن استحضاره يشكل صدمة للمتلقى الذي يعرف استعالة حدوث مثل هذا الأمر.

- معاشرة الجن والقول -

بل إن تأبط شراً ادعى في قصيدة ينسبها إليه أبوالمعالي المعري، أنه نكح القول، فقد تخطى هنا مسألة قتلها إلى تمكّنه من معاشرتها، وقد جاء في رسالة الففزان على لسان تأبط شراً: «لقد كنّا في الجاهلية نقول ونتغرّص، فما جاءك عنا مما ينكره العقول، فإنه من الأكاذيب»<sup>(١)</sup>. ثم روى الشعر المنسوب إليه، وهو: «أنا الذي نكح الفيلان في بلد ما طلّ فيه سماكي ولا جداد».

أَنَا الَّذِي نَكَّحَ الْفِيلَانَ فِي بَلَدٍ  
مَا طَلَّ فِيهِ سَمَاكِي وَلَا جَادَا

(١) أبوالمعالي المعري: رسالة الففزان، ط ١١، دار المعارف: القاهرة ٢٠٠٨، ص ٣٥٩.

فِي حَيْثُ لَا يَغْمِثُ الْغَادِي عَمَائَتَهُ  
 وَلَا الظِّلِيمُ بِهِ يَبْغِي تَهْبِئَادَا  
 وَقَدْ لَهَوْتُ بِمَصْقُولِ غَوْلِضِهِ  
 بِخَرُّ ثَنَازِ غَنِي كَاسَا وَعِنْقَادَا  
 لَمْ انْقَضَى عَصْرُهَا عَنِّي وَعَاقِبَتُهُ  
 عَصْرُ الْمَشِيْبِ فَقُلْ فِي صَالِحِ بَادَا <sup>(١)</sup>

إِذَا إِنَّ الْجَاهِلِيْنَ كَانُوا يَمْتَقِدُونَ أَنَّهُمْ يَرَوْنَ الْجَنَّ وَيُظَاهِرُونَهِمْ وَيَخَاطِبُونَهُمْ وَيَشَاهِدُونَ  
 الْقَوْلَ وَرَبِمَا جَامَعُوها وَتَزَوَّجُوها وَتَوْلَدَ لَهُمْ أَوْلَادٌ مِنْهَا وَكَانَ ذَلِكَ عِنْدَهُمْ مِنَ الْمَسْلَمَاتِ <sup>(٢)</sup> .

وَمِنَ الَّذِينَ قِيلَ إِنَّهُمْ تَزَوَّجُوا مِنَ الْجَنِّ، عَمْرُو بْنُ يَرْبُوعَ فَأَوْلَدَهَا بَنَيْنَ وَمَكَّثَتْ  
 عِنْدَهُ فَتَرَةً، وَكَانَتْ تَقُولُ لَهُ: إِذَا لَاحَ الْبَرْقُ مِنْ جِهَةِ بِلَادِي فَاسْتَرْتُهُ عَنِّي، فَإِذَا لَمْ  
 تَسْتَرْتُهُ تَرَكْتُ وَلَدَكَ وَطَرْتُ إِلَى بِلَادِ قَوْمِي؛ وَهِيَ مَرَّةٌ لَمَحَ الْبَرْقُ وَلَمْ يَسْتَرْتُهُ عَنِ  
 وَجْهِهَا، فَطَارَتْ أَوْ رَكِبَتْ بَعِيرًا وَطَارَتْ عَلَيْهِ، قَالَ الْمَعْرِي:  
 إِذَا لَاحَ إِيمَاضٌ سَتَرْتُ وَجُوهَهَا  
 كَانَنِي عَمْرُوَ وَالْمَطْيُ سَعَالِي <sup>(٣)</sup>

وَعُرِفَ أَوْلَادُهَا وَنَسْلُهُمْ مِنْ عَمْرُو بْنِ يَرْبُوعَ بَنِي السَّمَلَةِ. وَلَنَا أَنْ نَذْكَرَ مَقَاطِعَ  
 أُسْطُورِيَّةَ تَلَقَّفَهَا الشُّعْرَاءُ فِي الْجَاهِلِيَّةِ مِنْ قَبِيلٍ:

الدِّهْلَابُ وَهُوَ مَوْجُودٌ فِي جَزَائِرِ الْبَحَارِ عَلَى صُورَةِ إِنْسَانٍ رَاكِبٍ عَلَى نَعَامَةٍ  
 يَأْكُلُ لَحُومَ النَّاسِ ثُمَّ يَقْذِفُهُمْ فِي الْبَحْرِ .  
 الشَّقُّ وَهُوَ نَصْفُ إِنْسَانٍ يَشْقُ طَوْلًا .

التَّنَسُّمُ وَهُوَ كَائِنٌ مَرْكَبٌ مِنَ الشَّقِّ وَالْإِنْسَانِ يَظْهَرُ فِي أَسْفَارِهِ.

(١) المصدر نفسه، ص ٣٥٩.

(٢) بلوغ الأريب، ج ٩، ص ٣٣٠.

(٣) الحيوان، ج ١، ص ١٨٥ وانظر، بلوغ الأريب، ج ٩، ص ٣٣٠.

## ثالثاً: أساطير الحية

١- الحية (ذات الصُفا): دارت أساطير كثيرة حول الحية، في فضاءات عدة وذات دلالات مختلفة، منها قول كعب الأحبار إنها كانت على صورة الجمل ومسكتها جنة المأوى ومبركها على شاطئ نهر الكوثر وأكلها من الرزقران، بل إنها سيدة دواب الجنة، ثم نرى أن الحية تتوحد ببليس كما روى محمد بن إسحاق «بلغني أن إبليس تزوج الحية التي دخل في فيها حين كلم آدم عليه السلام بعدما أُخرج من الجنة فمناها ذريته»<sup>(١)</sup>. وهي تحيط بالعرش كوسيلة للعقاب، وهي حارسة الكعبة، وأن جهنم مليئة بالحيات كأنها جنوع النخل، أعدت لأهل النار، والثعبان التين هو حارس الكون الخبيثة في قبوريات عرب الجنوب والحية في أساطير النهايات هي (الدابة) التي تشوب بمكة وتصيف ببسل<sup>(٢)</sup>. وكان الجاهليون يعتقدون أن الحيات هي من الجنّ وجنسٌ منها، وقال بهذا القول العبرانيون مما يشير إلى قدم الأسطورة، وجاء في سفر التكوين أن الحية هي التي خدعت حواء وسببت طردها وطرد آدم من الجنة. وكان الجاهليون إذا وجدوا حيةً ميتةً كفنها ودفنوها وفعلوا مثل ذلك في الإسلام. وذكر العلماء أن (اللاهة) هي الحية العظيمة، وأن اللات الصنم أصله لاهة كأنه سمي بها، ومن الجاهليين من تبعد للحية، ومما يؤيد هذا الرأي زعمهم أن اسم الجلالة مشتق منها<sup>(٣)</sup>.

وذهب بعض الباحثين «إلى احتمال كون الحية تمثل الإله القمر، وهي تمثل الروح أيضاً عند بعض آخر»<sup>(٤)</sup>؛ فالقمر والحية يقترنان بمعنى التجدد والخصوبة

(١) أبو إسحاق النيسابوري الشطبي، قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني، القاهرة، د. ته ص ٥٠.

(٢) انظر: الأزرقي، أخبار مكة، ج ٢، ص ١٥٧ - ١٥٩، وانظر أيضاً: الهمداني: الإكليل، ج ٤، ص ١٦٦. وانظر كذلك: محمد عجيبة، مژسوة أساطير العرب، ص ٣١٥ - ٣٢٠.

(٣) تاج العروس: مادة لا. وانظر: لفصل في تاريخ العرب، ج ٦، ص ٧٢٥ وما بعدها.

(٤) الفصل في تاريخ العرب، ج ٦، ص ٥٥. وانظر: محمد عجيبة، مرجع سابق، ص ١٩٨.



والمعرفة؛ وحيّة الكعبة هي التي منعتهم من تقويضها وإعادة بنائها بعد ما أصابها؛ وهي التي أغوت آدم بالأكل من الشجرة المنوعة.

والصورة الغالبة التي يبدو الجنُّ من خلالها هي صورة الحية؛ وكثيرة هي أساطير الحية في العصر الجاهلي، منها قصة الشاعر عبيد بن الأبرص والشجاع وقد رويت بأكثر من طريقة، وصورة أخرى للقصة نفسها ولكن مع الحية/ البكر/ الجنّي<sup>(١)</sup>.

وفي الشعر الجاهلي هناك قصة من أساطير العرب المشهورة وردت في شعر النابغة<sup>(٢)</sup>، وهي حية تسمى (ذات الصفا) كانت تعيش في واد حمته من الناس، فهبط عليها أحد أخوين ليرعى إبله في واديهما، فرعاها زماناً إلى أن نهشته فقتلته، فأتاها أخوه ليقتلها فصالحته على أن تعطيه دية أخيه ديناراً كل يوم، فرضي بهذا إلى أن كثر ماله، ثم تذكر ما فعلته بأخيه فأخذ فأساً فأحسها ثم ضربها حين مرت به فقطع ذنبها فقطعت عنه الدينار، فأتى جعراً فحياها وخرجت إليه فضرىها في رأسها فأخطأه. فقالت: ما هذا ؟ فاعتلّ بقطع الدينار، فقالت: ليس بيني وبينك إلا المداوة. فخاف من شرّها وعرض عليها أن يتواشقا كما كانا، فقالت له: كيف أعاودك وهذا أثر سيفك !؛ ومناسبة القصيدة أن بني مرة كانوا يتحالفون عليه وعلى قومه، ثم يطلبون منه أن يقوم بحوائجهم عند الملوك؛ مما كان مثار تعجب الشاعر من مسلكتهم، فضرب لهم مثلاً بالحية المسماة (ذات الصفا)، وعاتبهم بقوله:

وإنني لألقى من نوي الضغن منهم

وما أصبحت تشكو من الوجد ساهرة

كما لقيت (ذات الصفا) من حليفها

وما انفكت الأمثال في الناس سائرة

(١) الأغاني، ج٢٢، ص ٣٢٥ وما بعدها، وانظر: الأوسى، علوق الأريب، ج٢، ص ٣٤٤ - ٣٤٥، وانظر أيضاً: محمد عجيبة، موسوعة أساطير العرب، ص ٣١٦ وما بعدها.

(٢) كان منذهب النابغة في الحيات كمنذهب أمية بن أبي الصلت وعدي بن زيد وغيرهما من الشعراء الذين تأثروا برأي أهل الكتاب في ما جاء من الحية في المهديين وفي كتب الشروح والتفسير والنقص الإسرائيلي القديم، انظر: الجاحظ، الحيوان، ج٤، ص ٢٠٣.

فقالت له ادعوك للعقل وافيًا  
 ولا تُغشيني منك بالظلم بادره  
 فوالقها بالله حين تراضيا  
 فكانت تؤديه المال غبًا وظاهره  
 فلما توفى العقل إلا الله  
 وجارت به نفس عن الحق جائرة  
 تذكر أنسى يجعل الله جنة  
 فيصبح ذا مالٍ ويقتل واتره  
 فلما رأى أن ثمر الله ماله  
 وألّ موجودًا وسدّ مفارقة  
 اكبّ على فاسٍ يحدّ غرابها  
 مذكرة من المعاول باتره  
 فقام لها من فوق جحر مشيدٍ  
 ليقتلها أو تخطئ الكف بادره  
 فلما وقاها الله ضربة فاسه  
 والبير عين لا تُغفّض ناظره  
 فقال: تعالي نجعل الله بيننا  
 على مالنا أو تنجز لي آخره  
 فقالت يمين الله أفعل إنني  
 رأيتك مسحورًا يمينك فاجره  
 أبى لي قبر لا يزال مقابلي  
 وضربة فاس فوق رأسي فاقره<sup>(١)</sup>

(١) ديوان النابغة، مصدر سابق، ص ١٥٤ - ١٥٦ .

## رابعاً: أساطير الطير

على النقيض من أساطير الحيوان على الأرض، تتجه أساطير الطير به نحو السماء، فالطير ذو جناحين تمكنه من الاتصال بالأفق الأعلى، ولكل طائر صفاته ومميزاته الخاصة ورمزيته، وقد نزل الإسلام بعض الطيور منازل غير المنازل التي كانت لها قبله، وحمل بعضها كالنسر والخطاف والحمامة والبوم والصرد والبوم والورشان والغراب والهدد والنُّراج والبلبل والزرزور والحدأة والديك والقنبرة والطاووس والبازي، رسائل ورموزاً جديدة تتلاءم وصدقية الإسلام، لعل أبرز تجلياتها (منطق الطير)<sup>(١)</sup> كما قال تعالى على لسان نبيه سليمان (وقال يا أيها الناس عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ)<sup>(٢)</sup>. ونقتصر القول في أساطير الطير - كماذج - على بعض الطيور الأسطورية غير الميثية - كالهامة - الصدى والمنقاء، وبعض الطيور الميثية كالغراب والحمامة والنسر .

### أ - الطيور غير الميثية/ الوهمية :

#### ١ - الهامة والصدى :

من الأساطير المذكورة في الشعر الجاهلي «الهامة» وهو كائن يظهر في عرف أهل الجاهلية على رأس الميت القاتل الذي لم يؤخذ بثأره فيصرخ من على قبره «اسقوني من دم قاتلي» وإذا أخذ أهله بثأره غار وزال أثره. يقول طرفة بن العبد:

كريم يروى نفسه في حياته

ستعلم إن متنا غداً اينما الصدى

وهي البيت ما يحيل إلى فكرة الأخذ بالثأر وما يبطن صورة الهامة.

(١) محمد عجيبة، ص ٣٢٠ وما بعدها. وانظر: الدميقي، حياة الحيوان الكبرى ج ١، ص ١٠١ - ١٠٢ .

(٢) سورة النمل: الآية ١٦ .

ويقول ليبيد بن ربيعة في سياق قريب من الأخذ بالثأر:

فليس الناس بعنك في نقيير

وما هم غير أصداء وهام

فكان «الهام» من مستلزمات الأسطورة في الشعر الجاهلي وهو أحد مقامات الصورة الشعرية، تأتي على غفو البديهة دون إعمال من الشعراء، وهو ما يؤكد الطابع الطبيعي في تعامل الجاهليين مع الأسطورة. وهي هذه المقاربة ما يستدعي التحليل الثقافي لدونة الشعر الجاهلي، وبه يمكن الوقوف عن مدى الصلة العضوية بين الشاعر الجاهلي ومرجعية الأساطير.

البيست الدعوة إلى الأخذ بالثأر محفوظة بكون أسطوري متكامل في ذاته، ومنتثر في قصائد الشعراء الجاهليين. فـ «الهام» و«البوم» و«الطائر الأسطوري الوهمي» كلها من الرموز التي اتخذها الجاهليون للتعبير عن مجالات الخوف والرعب والظلام والمطرش والموت، وهي مندسة في ثأيا الشعر الجاهلي، ونجد ذا الرمة، وهو من شعراء العصر الأموي يقول في هذا السياق:

قد اغسِفَ النازعُ المجهولُ مَغْسِفُهُ

في قِلِّ اغصَفَ يدعوهامُهُ البومُ

وقد كثر القول في أسطورة «الصُدى أو الهامة»<sup>(١)</sup>، فزعموا أن الصدى وهو ذكر البوم يسكن في القبور، صوته مفرع<sup>(٢)</sup>، وصياحه مع الصبح<sup>(٣)</sup>، وقالوا هو طائر يقال له الهامة، «وسمى العرب الطائر الذي يخرج من وكرة في الليل البومة والصُدى والهامة والضُوع والوطواط والخُفَّاش، وغراب الليل»<sup>(٤)</sup>.

(١) خزاعة الأدب ج ٢، ص ٣١٦.

(٢) الجاحظ، الحيوان، ج ٦، ص ٢٥٠. وقال عبد السلام هارون: الصدى يكون الذكر من البوم، ويكون رجع الصوت، وكلا المتعينين محتمل.

(٣) المصدر نفسه: ج ٢، ص ٢٩٦.

(٤) المصدر نفسه: ج ٢، ص ٢٩٨.

وقد زعم الأعراب أنه ليس من ميت يموت، ولا قَتِيل يُقتل، إلا وتخرج من رأسه هامةٌ أو صدى، وبخاصة إذا مات قتلاً ولم يُؤخذ بثأره، فتقول: اسقوني، اسقوني، إني صديقةٌ حتى يُدرك ثأره. وقال المسعودي: «من العرب من يزعم أن النفس طائر ينسبط في جسم الإنسان، فإذا مات أو قتل، لم يزل مطيفاً به متصوِّراً إليه في صورة طائرٍ يصرخ على قبره مستوحشاً، ويزعمون أن هذا الطائر يكون صغيراً ثم يكبر حتى يصير كضربٍ من البوم، وهي أبداً تتوحش وتصدح، وتوجد في الديار المعطلة والنواويس، وحيث مصارع القتلى والقبور، وأحداث الموتى، ويزعمون أن الهامة لا تزال على ذلك عند ولد الميت في محله بفنائهم، لتعلم ما يكون بعده فتخبره به»<sup>(١)</sup>. إن هذا الطائر هو روح الميت أو نفسه، ولم ينص على كونه قتيلاً، ولكن الشائع بين الدارسين عندما تذكر (الهامة)، أن أسطورتها تنصرف إلى قبور الميتين قتلاً. وقد زعم أولئك الأعراب أيضاً أن القَتِيل إذا ثاروا به أضاء قبره، فإن أهدر دمه أو قبلت ديتة بقي قبره مظلماً<sup>(٢)</sup>. فأضافوا بهذا الزعم أسطورتين أخريين هما أسطورة القبر أو ظلمته، وأسطورة قبول الدية أو ما عرف في أساطيرهم بأسطورة العقيقة أو سهم التعقية أو الاعتذار<sup>(٣)</sup>.

وعندما قتل بنو مازن عبدالله أخا عمرو بن معد يكرب الزبيدي، ثم جاؤوا إلى «عمرو» فقالوا: إن أخاك قتله رجل منا سفيه وهو سكران، ونحن يدك وعضدك، فتسالك بالرحم إلا أخذت منا الدية ما أحببت، فهم عمرو بذلك. فبلغ ذلك أخناً لعمرو يقال لها «كبشة»، ففضبت، فلما وافى الناس الموسم قالت:

وارسل عبدالله إذ حان يومه  
إلى قومه أن لا تجلوا لهم دمي

(١) المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج ٢، ص ٣٥٧.

(٢) خزائن الأدب، للرجع السليق، ج ٦، ص ٣٥٦.

(٣) خزائن الأدب، ج ٤، ص ١٥١ وما بعدها.

ولا تآخذوا منهم إفالاً وإبْكَرًا  
 وأترك في بيت بصعدة مظلّم  
 فإن أنتم لم تقتلوا واتّيبتم  
 فامشوا بأذان النعام لمصلّم  
 ولا تريبوا إلا فضول نساءكم  
 إذا ارتملت أعقابهن من النّم<sup>(١)</sup>

ولم تكن «كبشة» تؤمن بأن قبر أخيها القتيل سيظلّم إذا قبلت ديته، لكنها كانت تريد حضّ قومها على الثأر ولا شيء سواه، وأرادت أن تحشد لهذا الحضّ كل ما تصادفه في طريقها من الأسباب؛ فزعمت أن أخاها عبدالله قد أرسل يخبر عما آل إليه أمره، وإذا هو إخبار من عبدالله، وحضّ على الانتقام، وأن قومها إذا قبلوا الدية ولم يقتلوا بقتيلهم قتيلاً، فليس لهم إلا أن يمشوا أدلاءً بأذان مصلّمة مقطوعة صغيرة كأذان النعام، بل ليس لهم بعد قبول الدية أن يأنفوا من شيء مهما يكن وضيعاً كما تأنف العرب لأن أعراضهم دنسة من العار، وألا يشربوا إلا فضول نساءهم وسوى ذلك في أبيات بعد هذه الأبيات. ولعلّ موقف الشاعرة يكشف عن واقع اجتماعي أكثر مما يعبر عن رؤية أسطورية، فقد ذهب الحديث عن القيم الاجتماعية المرتبطة بقبول الدية بكل الرؤى الأسطورية<sup>(٢)</sup>.

وقُتل أبو المتخلّ الهذلي في ناس من قومه، فلم ينتقموا له، وقبلوا ديته بعد أن أدّوا شميعة أسطورية هي أسطورة «العقيقة أو سهم الاعتذار»<sup>(٣)</sup>، ولما علم «المتخلّ» غضب وهجاهم:

لا يُنْسِي الله منا معشرًا شهدوا  
 يوم الأميلح لا غابوا ولا جرحوا

(١) خزائن الأدب: ج ١، ص ٣٥٧.

(٢) انظر في ذلك: وهب رومية، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت.

(٣) خزائن الأدب: ج ١، ص ١٥١ وما بعدها.

كانوا نعالماً حَفَانٍ مَنْقَرَةٍ  
مُعَطَّ الحُلُوقِ إِذَا مَا أُدْرِكُوا طَفَحُوا  
لَا غَيْبُوا شِلْوَ حَجَاجٍ وَلَا شَهِنُوا  
جَمَّ القَتَالِ فَلَا تَسْأَلُ بِمَا الْفَتَضَحُوا  
عَقُوا بِسَهْمٍ فَلَمْ يَشْعَرْ بِهِ أَحَدٌ  
ثُمَّ اسْتَفَاؤُوا وَقَالُوا حَبَّذَا الْوَضِخُ<sup>(١)</sup>

وتبين هذه الأبيات سخرية الشاعر واستخفافه بهذه الأسطورة، فالسهم الذي أرسلوه إلى السماء ليستطلعوا رأي ربه لم يشعر به أحد، وحين رجع إليهم كما أرسلوه استراحوا، وإذا فهم في رأي الشاعر أهل للهجاء والسخرية بشكل جماعي، «استفاؤوا وقالوا حَبَّذَا الْوَضِخُ» لأنهم جبنوا أثروا الاستكانة والرضا. فهذه أسطورة يذكرها الشاعر «ليسخر منها ويسفهاها لا لأنه مؤمن بها. فإذا نظرنا في هذه الأسطورة أدركنا أنها موصولة بالأرض والمجتمع أكثر من اتصالها المزعوم بالسماء»<sup>(٢)</sup>. قال ابن الأعرابي: «أصل هذا أن يقتل الرجل رجلاً من قبيلته فيطلب القاتل بدمه، فتجتمع جماعة من الرؤساء إلى أولياء المقتول بدية مُكَمَّلَةٍ، ويسألونهم العفو وقيول الدية، فإن كان أولياؤه ذوي قوة أبوا ذلك، وإلا قالوا لهم: بيننا وبين خالقنا علامة للأمر والنهي، فيقول الآخرون: ما علامتكم؟ فيقولون: أن نأخذ سهماً فنرمي به نحو السماء، فإن رجع إلينا مضرّجاً بالدم فقد نهينا عن أخذ الدية، وإن رجع كما صعد فقد أمرنا بأخذها»<sup>(٣)</sup>. إذا هذه الأسطورة المزعومة تعبر عن واقع اجتماعي قانونه الأول هو «القوة»، فالأقوياء يرفضون هذه الأسطورة، ولكن الضعفاء يقبلونها، وهم يمعرون أنها ضرب من مخادعة الذات ومغالطتها، وخضوع لمنطق القوة، والتفاف على العادات المتوارثة. ولقد علّق ابن الأعرابي بالقول: «ما رجع ذلك السهم قط إلا نقيّاً، ولكنهم يمتنزون به عند

(١) ديوان الهذليين، مصدر سابق، ص ٣١.

(٢) وهب رومية، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت.

(٣) البغدادي، خزائن الأدب، ج٤، ص ١٥١ وما بعدها.

الجهال<sup>(١)</sup> ويعلق الدكتور وهب رومية بالقول «هل نسرف في الظن إذا زعمنا أننا أمام تمثيلية أسطورية هزلية، وأن عصر الأساطير كان أقدم من العصر الجاهلي الذي نتحدث عنه؟<sup>(٢)</sup>. وهكذا «نرى أن (الهامة) تبدو في أسطورتها رمزاً للظلام والعطش والموت، وواسطةً بين عالم الموتى وعالم الأحياء، فهي تطالب بالثأر، وتخبر الميت بما يكون بعد موته»<sup>(٣)</sup>.

وقد جاءت «الهامة» في الشعر الجاهلي على سياقين متقاربين، وبرغم ذلك فهما مختلفان. السياق الأول يخص الموت الطبيعي، والآخر يخص الموت قتلاً، لكن ذكر الهامة في السياق الأول (الموت الطبيعي) يفوق ذكرها في السياق الثاني (الموت قتلاً) مما يجرد هذه الأسطورة من دلالتها التحريضية، بل يكاد يجردها من رمزيتها، على نحو ما نرى في قول عروة بن الورد مخاطباً زوجته:

نريضي ونفسي أم حسن إنني  
بها قبل الأملك البيع مشتر  
احابيث تبقى والفتى غير خالد  
إذا هو امسى هامة فوق صير<sup>(٤)</sup>

لقد تلاشت رمزية الأسطورة القديمة أو كادت ولم يبق منها إلا رواسب ضئيلة الشأن، وبذلك اندمجت في ثقافة المجتمع غير الأسطورية، وغدت عنصراً من عناصرها<sup>(٥)</sup>. ومع هذا فإن البيت الثاني من بيتي عروة ملتبس الدلالة، فكيف تكون لروح هامة تخرج من رأسه كما يفهم من الأسطورة وقد مات موتاً طبيعياً؟ أغلب الظن أن عروة كان يعني الموت قتلاً، لأن طبيعة حياته فيها مخاطرة دائمة كصعلوك بل كزعيم وأب لصعاليك زمانه؛ وكثيراً ما ورد في شعره تحذير زوجته الدائم له

(١) المرجع نفسه: ج٢، ص ١٥١ وما بعدها .

(٢) وهب رومية، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

(٣) محمد هجينة، مرجع سابق، ص ٣٣٢ .

(٤) انظر القصيدة في: شعر عروة بن الورد العمسي، ابن السكيت، ص ٤١ وما بعدها .

(٥) وهب رومية، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .



من عدم زَج نفسه في المهالك. ولا غرو في ذلك فمعظم الصعاليك معرّضون للموت قتلاً، وكثيرٌ منهم ماتوا بهذه الطريقة، وإلا لا مكان لظهور الهامة هنا.

أما ظهور الهامة في سياق الحديث عن الموت قتلاً، فتبدو في رثاء الخنساء لأخيها صخر، فتصور مدامع سادة سليم وقد بَلَّت لحاهم، وتحديد سادة سليم دون غيرهم من عامتهم، يؤشر لكثرة المطالبين بثأر صخر، لذلك ستكون حضرة / قبره «صَجِبَ صداها»، وتكون الشاعرة مرتكزةً إلى عزوة قوية البأس كثيرة العدد :

تَرى الشُّمَّ الجَحَاجِجَ من سُلَيمٍ  
يَبُلُّ نَدَى مَدَامِعِهَا لِحَاهَا  
على رَجُلٍ كَرِيمٍ الخِيمِ اضْحَى  
بِبَطْنِ كَفِيرَةٍ صَجِبَ صَدَاهَا (١)

وعلى النقيض من ذلك، حال أبي ذؤيب الهذلي في رثائه لابن عمه (نشبية) المقتول، فلا يجد غير أصداء القبور لتصبح عليه وتؤنسه، وذلك لقلّة النصير المطالب بثأره، مما يجعل أبا ذؤيب يستشعر العجز لأنه لا يجد معيناً ولا نصيراً:

فإن تُمَسِّسَ في زَفْسٍ بَزْفَوَةٍ لَأَوِيَا  
أَنَيْسُكَ أَصْدَاءُ الْقُبُورِ تَصْبِيحُ  
فَمَا لَكَ جِيرَانٌ وَمَا لَكَ نَاصِرُ  
وَلَا لَطْفٌ يَبْكِي عَلَيْكَ نَصِيحُ  
على الكُرْزِ مَنِي مَا أَكْفِكُ غَبْرَةً  
وَلَكِنْ أَهْلِي سَرَّيْنَهَا فَتَسِيحُ (٢)

ولعل الذي يباعد بين الهامة أو الصدى في هذا النص والهامة في الأسطورة، هو «هذا الحزن والإحساس بالعجز والحصرة، فقد قل المساعد وعزّ النصير، فماذا يملك غير البكاء؟ أو أن الشاعر لا يحكي لنا قصة الهامة أصلاً على أنها

(١) ديوان الخنساء، ص ٨٦ .

(٢) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ط١، تحقيق وشرح: أنطونيوس بطروس، دار صناع، بيروت ٢٠٠٣، ص ٧٢ .

حقيقة واقعة كما يؤمن بها معتقوها، بل يحكيها تحريضاً على الانتقام للقتيل، لو كان يجد من يحرضه أصلاً. ولكنه في مجتمع جاهلي تقوم حياته على الصراع، فهو قانونه الخالد، وكل ما تناله يد القوي يصبح حقاً مشروعاً<sup>(١)</sup>، وإذا فأسطورة الهامة تُوظف في شعر المجتمع الجاهليّ توظيفاً يخدم رؤيته للكون والحياة، وهي رؤية تؤمن بأن الصراع هو جوهر الحياة، فليست تستقيم إلا به.

وقد يأتي ذكر الهامة وعطشها في سياق الوعيد والتهديد بالموت على نحو ما نسمع من قول ذي الإصبع المدواني لابن عمه:

ولي ابنٌ عمٌ على ما كان من خلُقٍ  
مختلفان لأقلبيهِ وَيَقْلِينِي  
أزرى بنا اننا شالْتْ نعامْتنا  
فخالني بونه وخالْتُهُ بوني  
فإن تصبّيك من الأيام جاحدة  
لم أبك منك على نبيا ولا دين  
لإِ ابن عمك لا افضلْت في حسب  
عني ولا انت دِيّاني فتخزونني  
ولا تقوْث عيالي يوم مسغبة  
ولا بنفسك في العزاء تكفيني  
يا عمرو إلا تدغ شتمي ومنقصتي  
أضربك حتى تقول الهامة اسقوني<sup>(٢)</sup>

ومن الواضح أن الشاعر ضاق ذرعاً بابن عمه وأقاويله فيه، فلجأ إلى الوعيد والتهديد بالقتل، ووجد أمامه بنية رمزية جاهرة ثرية في دلالتها على الموت قتلاً،

(١) وهب رومية، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

(٢) خزائن الأدب، ج ٧، ص ١٨٤ . وانظر: ذو الإصبع المدواني، الدجوان، جمعه وحققه: عبد الوهاب المدواني ومحمد الدليمي، مطبعة الجمهور: الموصل ١٩٧٣، القصيدة من ص ٨٨ - ٩٨ ..

فوظفها لإثارة هذه الدلالات الشرية. ومن المؤكد أنه لم يرد ما بعد القتل من مطالبات هذه الهامة بالسقيا أو الثأر والانتقام، لأنه لو أراد ذلك لأقام نفسه مقام الخائف، فوراء ابن عمه من يطالب بثأره ويأبى إلا إدراك الوتر. والشاعر لم يرد القتل نفسه بل أراد التهديد والوعيد لعل ابن عمه يقبض لسانه عنه.

## ٢ - العنقاء :

هي طائرٌ أسطوريٌّ تناقل العرب الحديث عنها بين مكذِّبٍ لوجودها ومؤمن به. ولكن الجاحظ ذكر أسطورتها في كتاب الحيوان<sup>(١)</sup>. وذكرها العرب في أشعارهم وحكمهم وأمثالهم؛ فقالوا جاء فلان بـ «عنقاء مغرب»<sup>(٢)</sup>، يريدون أنه جاء بالأمر العجيب نادر الحدوث، و«خلقت به عنقاء مغرب»<sup>(٣)</sup>، وتقول أسطورتها انها تعمّر زهاء الف وسبعمائة سنة، وترى الأساطير المتعلقة بالعنقاء أن لها صلة بطائر (السيمرغ) الفارسي، وأساطير أخرى ترى انها طائر الفينيقي الذي تتسببه الأساطير اليونانية إلى بلاد العرب. وجاء في مروج الذهب أن العنقاء كانت من أحسن الطير، وقد أوحى الله تعالى إلى نبيه موسى: «إني خلقت طائراً عجيّباً، خلقت من ذكر وأنثى وجعلت رزقه في وحش بيت المقدس، وأنستك بهما ليكونا مما فضلت به بني إسرائيل. وتكاثر نسلهما، ولما أخرج الله بني إسرائيل من التيه بعد وفاة موسى وهارون ومن معهما، انتقل ذلك الطائر إلى نجد والحجاز في بلاد قيس بن عيلان، ووكان يأكل الوحوش والبهائم والصبيان، وقل إن هناك نبياً من بني عيس بين عيسى ومحمد عليهما السلام يسمّى خالد بن سنان، فلما شكا الناس العنقاء لأكلها الصبيان، دعا الله عليها أن يقطع نسلها فتّم له ذلك<sup>(٤)</sup> .

(١) الحيوان: ج٧، ص ١٢٠ - ١٢١،

(٢) خير الدين شمسى باشا؛ معجم الأمثال العربية، ط١، ج٢، مركز لثلك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض ٢٠٠٢، ص ١٥٨٩ .

(٣) المرجع نفسه: ج٢، ص ١٠٣٢ .

(٤) السموذى؛ مروج الذهب: ج٢، ط١، ١٩٨٧، ص ٢٤٠ - ٢٤١، انظر: محمد صبيحة، موسوعة أساطير العرب، ص ٣٣٤ .

وفي رواية قصص الأنبياء يكون النبيُّ المعني بأسطورة العنقاء هو حنظلة بن صفوان، وقومه هم أصحاب الرُّس أو البئر المعطلة، وأنهم كانوا باليمامة، والعنقاء تسكن جبل (فتج)، ولما تمعدى طعامها إلى التهام الصبيان شكوا إلى نبيهم فدعا عليها بأخذها وقطع نسلها فنزلت صاعقة أحرقتها ولم تظهر بعد ذلك <sup>(١)</sup>.

وهكذا نرى أن أسطورة العنقاء هذا الطائر الخرافي، مثلاً للتبادل الثقافي بين الحضارات المختلفة، فالليونان نسيوه إلى جنوب بلاد المرب، والهنود عرفوه في شكل (غارودا)، والفرس ماثلوه بطائر السيمرغ، وجعلت المذونات الإسلامية سمات العنقاء وسيلةً للتصامي والصعود إلى العوالم العلوية، لأنه يسكن الجبال العالية، وجعلت له أريمة أجنحة تشبيهاً بالملائكة، مع تحميله سمات مناقضة هي سمات إنسانية في بعض صفاته، فوجهه ويداه وذيلاه كما هي لدى الإنسان. وهو في هذا الجانب إنساناً طامحاً إلى الخلود بما يتجاوز منزلته البشرية <sup>(٢)</sup>.

وفي شعر ما قبل الإسلام ورد ذكر (عنقاء مغرب) في قول الطفيل الفنوي:

وحسبي أبسي بكرٍ تداركنَ بعدنما

أذاعت بسرب الحبي عنقاء مغرب <sup>(٣)</sup>

ومن الشعراء المخضرمين ذكر الحادثة العنقاء والمثل الذي يقول (طارث به

عنقاء مغرب) :

كان عقيلاً في الضحى حلق به

وطارث به في الجو عنقاء مغرب <sup>(٤)</sup>

٣- نسور لقمان (تُبد):

كان النسر إلهاً لعرب الجنوب القدماء، ورمزاً للشمس وشعاراً للملك يمامة،

تروى عنه أساطير كثيرة، ترددت في بعض الأشعار قبل الإسلام، وصار نسر لقمان

(١) التلمبي، مراسل الجالين، ص ١٣١ - ١٣٢، وانظر: موسوعة أساطير العرب، ص ٣٣٥.

(٢) محمد صبيحة، موسوعة أساطير العرب، ص ٣٣٦.

(٣) الطفيل الفنوي، الديوان، ط ١، تحقيق: حسان فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت ١٩٩٧، ص ٦٦.

(٤) ديوان شعر الحادرة، ط ١، حققه وعلق عليه: ناصراً الدين الأسد، دار صادر، بيروت ١٩٩١، ص ٩٢.

أو نسوره مضرب الأمثال فقيل «أعمر من نسر»<sup>(١)</sup>، و«طال الأمد على لبد»<sup>(٢)</sup> وهو آخر نسور لقمان الذي مات بموته، و (لبد) الذي ذكره التابغة في قصيدته الدالية هو آخر نسور لقمان بن عاد. حيث كانت قبيلة عاد قد بعثته في رفرها إلى الحرم يستمقي لها، فلما أهلك عاد بسبب كفرها بنبي الله المرسل إليها (هود)، خُير لقمان بين أن يعيش عمر سبع بعرات سمر من أظب عفر في جبل وعمر لا يمسه القطر، أو عمر سبعة أنسر كلما هلك نسر خلف بعده نسر، وكان قد سأل الله طول العمر، فاختر النسر فكان يأخذ الفرخ حين خروجه من البيضة فيريه فيعيش ثمانين سنة حتى هلك فيها ستة، فسمى السابغ لبدًا، فلما كبر وهرم وعجز عن الطيران كان يقول له انهض يا لبد، فلما هلك مات لقمان<sup>(٣)</sup>. وقد وردت هذه الأبيات في قصيدة التابغة الذبياني:

يا دار مَيَّةَ بالعَلَياءِ فالسَّنَدِ  
اقوُثْ وطالَ عليها سالفُ الإبدِ  
وقفْتُ فيها أَضِلَّانَا أسألُها  
عَيْثُ جَوَابِا وما بالرُّبعِ منَ اخِدِ  
إلاَّ الاوارِي لائِسا ما أَبَيَّنْها  
والنُّوْي كالخَوْضِ بالمَظْلومَةِ الجَلَدِ  
رُثْتُ عَلَيْهِ اقاصِيهِ، وَلَبَّيْهُ  
ضَرَبْتُ الوليدةَ بالمِسْحاةِ في الخَادِ  
خَلْتُ سَبِيلَ اتِّيَ كانَ يَحْبِسُهُ  
ورُفَعَتْهُ إلى السَّجْفينِ فالنُّضْدِ

(١) المبداني: مجمع الأمثال ج ٢، ص ٦٨٤.

(٢) المصدر نفسه: ج ١، ص ٥٩٤.

(٣) ابن قتيبة الجينوري: عيون الأخبار. تحقيق: محمد الأسكندراني ج ٣، دار الكتاب العربي: بيروت ص ٣٤٨.

## امسَتْ خَلَاءً وَاَمْسَى اَهْلُهَا اخْتَفَلُوا

اُخْنَى عَلَيْهَا الَّذِي اُخْنَى عَلَى لُبِّد<sup>(١)</sup>

يستهل الشاعر قصيدته بالمقدمة الطللية كمادة الشعراء الجاهليين، فيجعل المطلع مطلعاً إنشائياً ليعبر عن أشواقه الكبرى لمحبوبته مئة، وحَّد دارها بين مكانين علمين هما: العلياء فالسند، وعطف الثاني على الأول بحرف الفاء باعتبارهما قرييين في نفسه، وإن كانا بعيدين في الواقع الجغرافي، فضلاً عما يعطيه حرف الفاء من راحة نفسية، وليروي ظمأ نفسه بذكر مكانين مؤكَّداً على ما بينهما وتاركاً التفاصيل البينية للمكانين لتقدير السامع، فديار الحبيبة معروفة من خلال تحديد مداهما، ومجهولة من حيث باقي التفاصيل، وذكر هذين المكانين له على لسانه وفي نفسه لون وطعم ونكهة خاصة، لأن هواهما وحُبهما مستقرٌّ في نفسه استقرار هوى مئة وحُبها؛ كما أن الإشارة إليهما وتحديدتهما يخلُص نفسه من رواسب الفراق المتقادم، ويجلو عنها صدا الفراق، ويعيد لها ذكريات عزيزة قضاهما مع الحبيبة والمكان .

لقد خاطب الشاعر الدار مباشرة لأنها قريبة إلى نفسه بل إنها ماثلة فيها، ولذلك كان نداءه نداء توجُّع، لفراق الحبيبة ورحيلها وارتباط ذلك بتغيُّر الدار التي كانت في «العلياء والسند»، إن دار مئة كانت منصوبةً على مرتفع من الأرض/ العلياء، فلا يرقى إليها إلا من خلال السند، لقد أراد الشاعر بهذا أن يجعل مقام دار مية عالياً لأن مقامها في نفسه كذلك، ولحفظ تلك الدار في الواقع أو تمنياً لتكون في حرز من مخاطر السيول وانهيارات الرمال، ولكنها مع كل هذا الاحتراز لم تدم دياراً للحبيبة ولا لأهلها، فهجروها فأقوت وخلت من ناسها منذ أمد بعيد .

ومع كل ذلك وقف الشاعر فيها أصيلاً أي عشية قصيرة، ولعلَّه أراد بقصر الوقفة أن لا ينكا المزيد من جراحات نفسه، ولا يستعيد كل مخزون الذكريات حتى

(١) أبو الفضل إبراهيم، ديوان النخبة النبطية، ص ١٤ - ١٦ .

لا تفيض نفسه بحسرات لا يطيقها ولا تتحملها نفسه؛ أو لعله لا يملك الفسحة الكبيرة من الوقت، ولكنه على أية حال لا مندوحة له من الوقفة وإن قصُرت، ولا مناص من السؤال وإن لم يلقَ عليه جوابًا، فراح يسألها مساعلة المشوق في إلحاح النفس التوّاقة لمعرفة أخبار حبيبته الطاعنة، ولكن الدار دارٌ عيئة لم تحرّ جوابًا برغم ما يحمله الشاعر للمكان من ذكرياتٍ وعاما في ذاكرته، وبرغم ما وعى المكان من ذكرياتٍ عن الشاعر، وكيف تجيب الدار وما بالريع من أحد، اللهم إلا بقايا محابس الخيل ومراجلها التي لا يتبينها إلا ببطءٍ وجهد، وليس بها إلا النوى وهي حواجز من ترابٍ حول الخباء لتردّ عنه سيل المطر، وكانت النوى شاخصةً مستديرةً كالحوض في الأرض الصلبة حول آثار البيوت الراحلة، لأن الخدم لبُدوها وجمعوا ما تناثر من ترابها منافعًا لوصول الماء إلى داخل البيت، ويقصد الشاعر في البيت الأخير من هذه المقدمة أنّ الديار أقفرت وتغيرت أحوالها وفسدت هيئتها التي كانت عليها، وأنّ الذي فعل ذلك هو الذي أهلك (لبدًا) آخر نسور لقمان، ويعني به مرور الليالي والأيام وكُرّ الزمان. لقد ارتحل أهل الدار فأصبحت خلأً، ولكي ينقل للمتلقى ما حلَّ بها من خرابٍ وهناء، استعان الشاعر بأسطورة (لبد)، ومن خلال الإسقاط المتبادل بين طرفي الصورة يأخذ كلُّ منهما ملامح الآخر، وبما أنّ الفناء التام قد حلَّ بلبد، فقد حلَّ بالدار أيضًا. وهذه الأسطورة بالغة الدلالة في الإيحاء بفعل الزمن الذي لا يُقهر وسطوته وجبروته الهائل، وأثره الماحي لأطلال الحبيبة، الأمر الذي ينعكس على الشاعر بالخيبة والمرارة، لكن الزمن لم يستطع أن يمحو آثارها من نفسه .

وغير النابغة ذكر شعراء آخرون هذه القصة/ الأسطورة وأشاروا إليها، ومنهم أوس بن حجر حيث قال:

خانتك منه ما علمت كما

خان الإخاء خليفه لبَدُ<sup>(١)</sup>

(١) ديوان أوس بن حجر، ص ٣٠ .

وقال لبيد بن ربيعة:

ولقد جرى لبْدُ فسانك جريه  
ريْبُ الزمان وكان غير مثقل  
لما رأى لبْدُ النسور تطايرت  
رفع القوائد كالفقير الاعزل<sup>(١)</sup>

وجاء في الموسوعة الشعرية لأبي المعالي الطالوي من شعراء العصر العثماني،  
قوله:

إلى متى تنعب البسرايا  
يا نسر لقمان كم تعيش<sup>(٢)</sup>

#### ب- الميثور التراثية / الحقيقية:

١ - الغراب: وقد استقر في عرف العرب وأساطيرهم أن الغراب رمزٌ للشؤم، بل هو أشأم ما يتطيرون به<sup>(٣)</sup>، حيث الغرابة والاعتراب والغربة والغريب مشتقة من هذا الاسم؛ ويتطيرون من نعب صوته ومن لونه وسلوكه، حيث يحط على آثار مساكنهم بعد الرحيل يبحث عما يأكله يقال الجاحظ «وتطيروا بالغراب إذا كان أسود، واختلاف لونه إن كان أبقع، ولأنه غريب لا ينقطع إليهم، ولأنه لا يوجد في موضع خيامهم يتقّم إلا عند مباينتهم لمساكنهم ومزايلتهم لدورهم، ولأنه لا شيء أشد على ذوات الدبر من إيلهم من الغريان، ولأنه ينقب عن الدبر حتى يبلغ إلى دابات العنق وما اتصل بها من خرزات الصلب وفقار الظهر»<sup>(٤)</sup>؛ ولولوعه بنقر قروح الإبل سمّاه العرب «ابن داية»<sup>(٥)</sup>، إذا «لغراب» أساطيره في الزمن القديم، فقد كان عند الحرّانيين رمزاً من رموز الشمس، وهو الذي دلّ قاييل كيف يدهن أخاه

(١) إحسان عباس، شرح ديوان لبيد بن ربيعة، ص ٢٧٤ .

(٢) الموسوعة الشعرية، مصدر سابق .

(٣) الجاحظ، الحيوان، ج ٣، ص ٤٤٣ .

(٤) المصدر نفسه، ج ٣، ص ١٣٦ .

(٥) الحيوان، ج ٣، ص ٤١٥ وما بعدها .



هاويل<sup>(١)</sup>، وهو دليل عبدالمطلب على موضع «زمزم»<sup>(٢)</sup> وهو من طيور الجنة، وليس من المستبعد أن يكون العرب القدماء قد قدسوه. وهذا يعني أنه أشبه بالكاهن والدليل، فهو يحمل رسالة من وراء حجب الغيب<sup>(٣)</sup>. ولكن هذا الواقع الأسطوري القديم لم يبق على حاله، ولم يظهر في الشعر الجاهلي، ولكن الذي ظهر في هذا الشعر هو الواقع الاجتماعي الذي يفنّيه ذلك التراث الأسطوري، فقد ذكر «البغدادى» قولهم «أشأم من غراب البين» ثم قال: «فإنما لزمه هذا الاسم لأن الغراب إذا بان أهل الدار لنجمة وقع في مواضع بيوتهم يتلمس ما يأكله، فتشاموا به وتطيروا منه، إذ كان لا يعترى منازلهم إلا إذا بانوا فسمّوه غراب البين»<sup>(٤)</sup>. وذكر الجاحظ أن كلَّ غرابٍ يقال له غراب البين إذا أرادوا به التشاؤم، أما غراب البين نفسه فإنه غرابٌ صغير، وإنما قيل لكلِّ غرابٍ غراب البين، لسقوطها في مواضع منازلهم إذا بانوا عنها»<sup>(٥)</sup> وعلى هذا النحو يجب أن نفهم الأشعار التي ورد فيها ذكر الغراب لا على نحوٍ سواء، فهو رمز للشؤم والفراق لما خبر القوم من أمره في واقع حياتهم وفي موروثهم الثقافي، وقد عدَّ النابغة الذبياني نعيب الغراب نذير شؤم وفراق لمن يحب، فقال:

زعم البوارح أن رحلتنا غداً

وبذاك تنعاب الغراب الاسود<sup>(٦)</sup>

فكان الشاعر استخلص من الأسطورة القديمة رمزيّتها التي تمزّزها الخبرة الاجتماعية، وقد قرن هذه الرمزية بعنصر أسطوري آخر هو (زعم البوارح) لأن العرب كانت تؤمن بالمعياة، فتزجر الطير تقاؤلاً أو تشاؤماً بممرّها، فالسائح ما

(١) قال تعالى: «طمث الله غراباً يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سواة أخيه قال يا ويلتي أجهزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سواة أخي فأصبح من النادمين» سورة المائدة: الآية ٣١.

(٢) الطبري، عرائس المجالس، ص ٧٤. وانظر: محمد صبيحة، موسوعة أساطير العرب، ص ٣٢٢ وما بعدها.

(٣) انظر: محمد صبيحة، موسوعة أساطير العرب، ص ٣٢٢ وما بعدها.

(٤) خزائن الأدب، ج ٤، ص ٧٦٤.

(٥) الجاحظ، الحيوان، ج ٣، ص ٤٣١.

(٦) ديوان النابغة الذبياني، مصدر سابق، ص ٨٩.

ولآك ميامنه وهم يتفاعلون به، والبارح ما ولآك مياسره وهم يتشامعون به<sup>(١)</sup>.  
وبعكس ذلك قد يكون التشاؤم بالغراب تفاؤلاً في الوقت نفسه إذا جرى للخصوم،  
كقول عبدالله بن الزيمري (يوم أُحُد) وكان على الشرك يومئذ:

يا غرابَ البينِ اسمعتَ فقلْ  
إنما تنطقُ شيئاً قد فُعن  
ليت أشياخي ببدْرٍ شهدوا  
جزعَ الخزرجِ من وقعِ الأسلِ  
إذ اخننا النصفَ من سائتهم  
وَعَتَلْنَا مَيْلَ بَدْرٍ فاعتلَّ<sup>(٢)</sup>

فالشاعر يعلن غبطته وحبوره لمصاب المسلمين يوم أُحُد، كما يعلن شماتته  
بهم، ويتمنى لو أن قتلَ المشركين في (بدر) كانوا أحياءً ليروا انتصافهم من سادة  
المسلمين، واعتدال ميزان هزيمتهم في معركة بدر إلى انتصار في يوم أُحُد. وهو  
إذ يسمع نغيب الغراب يرى فيه نذير شؤم لأعدائه وليس له أو لقومه فيسرّه ما  
يسمع، ويدعو هذا الغراب إلى مزيد من النغيب.

وهي رؤية إنسانية نفسية يجمع «علقمة الفحل» بين الغراب والعيافة كما  
فعل النابغة الذبياني، لكنه يناقضه هيشكك في جدوى العيافة أصلاً، وينهى عنها،  
وبخاصة إذا كان الزجر لغراب، فليست الغريان هي التي تجلب الشؤم أو تنذر به،  
ولكن الإنسان الذي لا يكف عن التشاؤم لا بد أن يصيبه الشؤم يوماً. يقول:

وَمَنْ تَعَرَّضَ لِلْغُرَابِ يَزْجُرْهَا  
عَلَى سَلَامَتِهِ لَا بَدَّ مَشْؤُومٍ<sup>(٣)</sup>

(١) خزلفة الأدب: ج٢، ص ٣١٧ .

(٢) ابن سلام الجهمي: طبقات شعول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، ص ١٩٨ وما بعدها.

(٣) ديوان علقمة الفحل، ط ١ ، شرح: الأعلام الشنتمري ، تحقيق: لطفي الصقال ودرية الخطيب مراجعة:  
فخرالدين قباوة، دار الكتاب العربي، حلب ١٩٦٩، ص ٦٧ .

ولعلّ لمسك الغراب وعدم وهائه بالعهد كما ورد في أحاديث كثيرة، وسوء بعض طباعه وسواد لونه، وقبح صوته في مراحل عمره المختلفة دورًا كبيرًا في حوك أساطير عدّة حوله، فقد كان «الغراب نديمًا للديك في الزمن القديم، وأنها شربا الخمر عند خمارٍ ولم يعطياه شيئًا، وذهب الغراب لياثته بالثمن حين شرب، ورهن الديك، فخاس به، فبقي محبوبسًا»<sup>(١)</sup>. وأرسله «نوح» عليه السلام «حين بقي في اللجة أياما يستطلع ما ظهر من الأرض، فوقع على جيفة ولم يرجع، ثم بعث الحمامة لتتظر هل ترى في الأرض موضعًا يكون للمسفينة مرفأً، واستجملت على نوح الطوق الذي في عنقها، فرشاها بذلك، أي جمل ذلك جعلًا لها»<sup>(٢)</sup> قال أمية بن أبي الصلت:

بأيةٍ قامَ ينطقُ كلُّ شيءٍ  
وخانَ أمانةَ الديكِ الغرابُ  
وأزسَلَتِ الحمامةُ بعدَ سبعِ  
تدلُّ على المَهالكِ لا تُهابُ  
تَلَفُسُ هل تَرَى في الأرضِ عينًا  
وغايتهُ من الماءِ العُبابُ  
فجاءتْ بعدما رَكَضَتْ بقطبِ  
عليه التَّنَاطُ والطِينُ الكُبابُ  
فلما قَرُسُوا الأيَّامَ صاغوا  
لها طَوْفًا كما عُقِدَ السُّخابُ<sup>(٣)</sup>

ويخلاف «أمية» لم يكن لهذه القصص الأسطورية وجود في الشعر الجاهلي إلا ما بقي من رواسب أسطورية اندمجت في الواقع الاجتماعي فقدّت الخبرة الاجتماعية.

(١) الجاحظ: الحيوان، ج ٧، ص ٣٢٠.

(٢) المرجع نفسه: ج ٧، ص ٣٢١.

(٣) ديوان أمية بن أبي الصلت: ط ١، دار صادر، بيروت ١٩٩٨، ص ٢٤.

وتشأنم العرب من طيورٍ أخرى كالجراد «لأن فيه معنى الجرد، ولأنه ذو اللون»<sup>(١)</sup>، كما أنهم يتطيرون من معاني اسمه التي منها القحط والمنع والتعرية والبلى، وقد يتطيرون بالبازي والرخم والبوم، وأشياء كثيرة من جهة التسمية ويتيمّن بها آخرون»<sup>(٢)</sup>، ويبقى الغراب «أكثر من جميع ما يتطير به في باب الشؤم، ألا تراهم كلّموا ذكروا مما يتطيرون منه شيئاً ذكروا الغراب معه»<sup>(٣)</sup> وهو الأشأم بين ما يسمى الطير المراقيب، وهي «الصرذ والشرقاق والأخيل والورقاء والزّماحج»<sup>(٤)</sup>.

ولعل لهذا الطير بعداً قديماً أحاطه العرب به جراً ما ورد من كلام عن حفر بئر زمزم من عبدالمطلب، فضلاً عن الصورة المتوارثة لديهم وهي تجعل طيران الغراب رافعاً لرأسه أو خافضاً إياه نقلاً لـ «صورة المتعبد».

يقول عنتره في سياق عامّ أوكل للغراب مهمة نقل الأخبار نقلاً قريباً من الأنبياء والرسول، من قبيل ما اهتدى إليه قابيل في كيفية حفر قبرٍ ليدفن فيه أخاه هابيل، أو من قبيل ما اهتدت إليه أم النبي صالح لنصح ابنها عن موضع قبر أبيه:

خَرِقُ الْجَنَاحَ كَانَ لِحَيِّي رَاسِهِ  
جَلَمَانِ بِالْأَخْبَارِ هَشٌّ مَوْلَعٌ<sup>(٥)</sup>

ففي صورة الغراب معنى قديماً حُمِلَ دلالاتٍ تعرج بالشاعر الجاهلي إلى المهام الصالحات، فهو هنا يشبه الزاهد في بساطة ثيابه وورثاتها (حرق الجناح)، لكنه مسرورٌ ومولّعٌ بنقل الأخبار وبخاصةٍ وهنا جانب السببية فيه والمتمثل بالشؤم.

(١) الحيوان، ج ٣، ص ١٣٦.

(٢) المصنوع، ج ٢، ص ٢٠٣.

(٣) الحيوان، ج ٣، ص ٤٤٣.

(٤) التميمي، حياة الحيوان الكبرى، ج ٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت ١٩٨٩، ص ١٨٩ - ٢٠١.

(٥) صيداللهم هليلي، شرح ديوان عنتره بن شداد، ص ١٠٣.

## ٢ - الحمامة والهديل:

الهديل في أساطير العرب هو فرخٌ فقدته الحمامة على عهد نبي الله نوح، وهي لا تزال تبكيه وتدعوه للعودة، ولأنه ابنها العزيز سُمي صوت الحمامة الحزين بالهديل، وكان بعض الشعراء إذا وقف على الأطلال واستذكر حبيبته الراحلة، استخدم هذه الأسطورة، بجامع الجمال بينها وبين الحمامة من ناحية، والحزن بينهما من ناحية أخرى: الحمامة على ضياع الهديل، والحبيبة لأنها فارقت حبيبها، فضلاً عن حزن الشاعر / الحبيب نفسه، قال النابغة الذبياني يسائل ديار المحبوبة: أسألكها، وقد سفحت دموعي

كَأَنَّ مَفِضَهُنَّ غُرُوبُ شَمْسٍ  
بِكَاءِ حَمَامَةٍ تَدْعُو هَدِيلًا  
مُفْجَعَةٍ عَلَى فَنٍّ تَغْنِي<sup>(١)</sup>

إن دموع الشاعر تنهمر غزيرةً فأراد أن يؤسسطرها ويديمها كهديل / بكاء الحمامة على الهديل، إذ إنها تبكي حسب الأسطورة منذ عهد نوح وما تزال وسوف تستمر، لقد أدخل الشاعر عنصر الأمومة في الصورة فالحمامة أمٌ تاكل تبكي وليدها، بينما (القربة) عندما تفيض فهي جامدة ولا مبالية ولا تتمتع بماطفة الأمومة .

## ٣ - الهمد :

ومن الأساطير المعروفة لدى أهل الجاهلية «الهمد» وقد توهم العرب أن له قنطرة وهي بمثابة الثواب من الله نظرًا إلى برِّ الهمد بأُمِّه، وقد جعل قبرها على رأسه، وهي القنطرة التي جعلت منه طائرًا ذا نتونة جراء الجيفة التي يحملها. يقول أمية بن أبي الصلت شعراً يحمل فيه هذا الهمد الأسطوري :

غَيْمٌ وَظُلُمَاءٌ وَغَيْثٌ سَحَابَةٌ  
أَزْمَانٌ كُفِّنَ وَاسْتَرَادَ الْهَمْدُ

(١) ديوان النابغة، ص ١٢٥ .

يَبْغِي الْقِرَارَ لِأَنَّهُ لِيُجَنِّهَا  
فَبَنَى عَلَيْهَا فِي قَفَاءٍ يَفْهَدُ  
فَتَرَاهُ يَنْلُجُ مَا مَشَى بِجَنَازَةٍ  
فِيهَا وَمَا اخْتَلَفَ الْجَدِيدُ الْمُسْنَدُ<sup>(١)</sup>

#### ٤ - الظليم والنعامة:

النعامة وذكرها الظليم يُعدّان أسطوريّاً من مراكب الجن، وهناك قصصٌ عديدةٌ تروى في هذا الشأن منها قصة الإخوة الثلاثة مرارة ومرّة ومريز، وقصة الجنّي الذي حدّث رجلاً بغير قصيدةٍ للنايفة الندياني مطلعها:

اتَّارِكَةٌ تَحِيَّتُهَا قَطَامِ  
وَضُنَّا بِالتَّحِيَّةِ وَالسَّلَامِ<sup>(٢)</sup>

وأخبره أنه نطق بها قبل (٤٠٠) عام، وهناك قصة عباس بن مرداس السلمي الذي روى أنه «طلعت عليه في منتصف النهار نعامّةٌ بيضاء عليها راكبٌ ذو ثيابٍ مثل اللين»<sup>(٣)</sup>. وأن ذلك الراكب قال له: «يا عباس ألم تر أن السماء بثّت أحراسها وأن الجنّ جرعت أنفاسها وأن الخيل وضمت أحلاسها وأن الذي نزل بالبرّ والتقى يوم الإثنين ليلة الثلاثاء صاحب الناقة القصوى. قال: فخرجت مرعوباً راعني ما رأيت وسمعت حتى جثت وثناً لنا يُدعى الضّمار كُنا نميده ونُكَلِّم من جوفه. فدخلت عليه فكست ما حوله وقمت ثمّ تمسحت به وقبّلته فإذا صائحٌ يصيح من جوفه:

قُلْ لِلْقَبَائِلِ مِنْ سُلَيْمٍ كُلِّهَا  
هَلْكَ الضّمارُ وفانّ أهل المسجد»<sup>(٤)</sup>

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت: مصدر سابق، ص ٥٦ .

(٢) ديوان النايفة، مصدر سابق، ص ١٣٠. ووريت في طبعة دار المعارف بالتركة تدلّها قطام .

(٣) المسمودي: ص ٣٧ والنظر: موسوعة أساطير العرب، ص ٣٧٦ وما ديوان النايفة، مصدر سابق .

(٤) المسمودي، ص ٣٧. المرجع نفسه، ص ٣٧٦ وما بعدها .

وفي مجلسٍ لسيدنا عمر بن الخطاب جرى حديثٌ عن الجن، فقال رجلٌ من بني الحارث أنه في أثناء رحلته إلى الشام تأخر عن أصحابه، فرأى ناراً وخيمةً أمامها امرأةٌ جميلةٌ من فزارة، اختطفها عفريتٌ من شياطين الشعراء يغيب عنها ليلاً ويأتيها نهاراً، فاحتلمها الحارثيُّ معه على نافته «إذا ظليماً عظيماً» (ذكر النعامة) عليه ركب، وغذا هو ذلك الجنِّيُّ. فأناخ الحارثيُّ راحلته ونزل عنها وخطَّ حولها وقرأ القرين وتبارز مع الجنِّيِّ قولاً وفعلًا، وهذه أسطورةٌ مؤكدةٌ رويت من شخصٍ مسلمٍ في مجلسٍ محترمٍ وقد حدثت معه شخصياً، وكان حديث عهدٍ بالإسلام فجعل فحدِّد فضاءً أو حمىً مقدَّساً (دائرة) حول نافته<sup>(١)</sup>.

ونكتفي بهذا القدر من الحديث عن أساطير الطير، ورأينا أن أثرًا دينيًّا وإسلاميًّا يخالطها ربما ليزيل ما ترسخ من معتقداتٍ في هذا الجانب، وليمبر بالمؤمنين الجدد من مرحلة الشرك إلى مرحلة التوحيد. ويبقى من هذه الأساطير المتعلقة بالطير والمتوشجة بالأثر الديني: الديك الكونيُّ وديك العرش وديك آدم والحمامة والخطاف والطاووس والحمامة والغراب والديك والغراب<sup>(٢)</sup>.

### خامساً: أساطير الثور والبقر

١ - ضرب الثور إذا عافت البقر الماء من أساطير الجاهلية أنهم كانوا يعتقدون أن الثور من مطايا الجنِّ وتركب قرنيه تحديقاً، وتصنُّدُ البقر عن الشرب، فإذا أرادوا أن تشرب البقر كان لا بدَّ لهم من ضرب الثور الذي يركبه الجنِّيُّ<sup>(٣)</sup>؛ فيقتحم الماء فتتبعه البقر، وفي واقع الأمر قد تكون البقر قليلة العطش، أو أن الماء معتكزٌ فتعافه، أو أنها تشرب برغم ذلك رافةً بالثور المضروب ولا تتسبب له بمزيدٍ من

(١) القزويني: عجائب المخلوقات ص ٣٩٦ - ٣٩٩. والنظر: موسوعة أساطير العرب ص ٣٧٧ - ٣٧٨.

(٢) النظر: موسوعة أساطير العرب ص الجاهلية ودلالاتها، ص ٢٩٦ وما بعدها.

(٣) الجاحظ: الحيوان، ج ١، ص ١٨. والنظر: الحوفي: مرجع سابق، ص ٥٠٣ وما بعدها. والنظر أيضاً: جواد علي: المفصل، ج ٦، ص ٨١٣-٨١٤.

الضرب والظلم. قال صاحب بلوغ الأرب «ليس ذاك بمعجيب من البقر ولا بمنهّب من مذاهب العرب، لأنه قد يجوز أن تمتنع البقر من الورود حتى يرد الثور، كما تمتنع الغنم من سلوك الطرق أو دخول الدور والأخبية حتى يتقدمها الكباش أو التيس، كالتحل تتبع اليعسوب، والكرابي (جمع كركبي) تتبع أميرها ؛ ولكن المفهوم من الأسطورة أن الثور يرد ويشرب ولا يمتنع، ولكن البقر تمتنع وتعاف الماء وقد رأت الثور يشرب، فحينئذ يضرب الثور مع إجابته إلى الورود، فتشرب البقر عند ضربه، وهذا هو المعجب»<sup>(١)</sup>. وفي هذا قال الأعشى:

وإنسي وما كلفتموني وربكم

ليعلم من أمسى أعق وأحربا

كالثور والجنى يضرب ظهره

وما ننبه أن عافيت الماء مشربا

وما ننبه أن عافيت الماء باقر

وما إن تعاف الماء إلا ليضربا<sup>(٢)</sup>

وقال أنس بن مدركة في قتله الشاعر الصعلوك (السليك بن السلكة):

إنسي وقتلي سليكا ثم أعقله

كالثور يضرب لما عافيت البقر<sup>(٣)</sup>

لقد اتخذ الشاعران من «ضرب الثور» مثلاً بدليل كاف التشبيه «كالثور» أو «لكالثور»، وهو مثل قائم على الظلم وعدم المنطق، فما فعله أصحاب الأعشى به، وما فعله أنس بن مدركة بالسليك ظلم فادح، تأتي فداحته من مخالفته للعقل والتفكير السليم. ولم يرد أنس أن ما فعله هو الحق، لأنه امتداداً منطقي لإيمانه بأسطورة الثور والبقر، بل هو على نقیض ذلك يعترف بأنه ظلم ومخالف للمنطق.

(١) بلوغ الأرب، ج٢، ص ٢٩٣ .

(٢) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير، ص ٩٠ .

(٣) بلوغ الأرب، ج٢، ص ٢٩٣ .



كما أن الأعشى لم يرد أن يبرئ أصحابه، ولو كان مؤمناً بالأسطورة المذكورة لرأى فعلهم امتداداً منطقيًا متجانسًا مع هذه الأسطورة. «ولكن الحال على غير ذلك، فأنس بن مدركة يعترف والأعشى يتهم. مما يدلّ دلالة قاطعة على موقف الشعراء ومن ورائهم المجتمع من هذه الأسطورة، وأنها «مُتَلَّ» لسوء الفهم ورداءة التصرف والجور في الحكم»<sup>(١)</sup>.

وهناك شاعر آخر هو نهشل بن حري، يستخدم كاف التشبيه (كذلك الثور)، مما يعني أنه اتخذ آثار الأسطورة كمثّل للجور في الحكم على واقع الأحداث، فقال:

اقتَرَكُ دَارَ بِنْيِ عَدِيٍّ

وَقَشَرُمُ عَامِرُوهُم بَرَاءُ

كَذَاكَ الثَّورُ يُضْرَبُ بِالْهَرَاوِي

إِذَا مَا عَافَتِ الْبَقَرُ الظَّمَاءُ<sup>(٢)</sup>

## ٢ - الثور الوحشي:

لعلّ دارسي الأدب هم الذين اخترعوا الأساطير المتصلة بالثور الوحشي لما وقفوا على تلك اللوحات الإبداعية التي حكى فيها الشعراء قصته. ويذكر الدكتور محمد عجينة في كتابه «موسوعة أساطير العرب» أنه «لم يعثر على أساطير تتعلق بالثور الوحشي إلا أنه قد وصلتنا عنه صورٌ شعريةٌ إبداعيةٌ لا بدّ أنّ لها علاقة بالثور»<sup>(٣)</sup>. وعلى الأغلب كان الثور قرين القمر أو (ود) أو (سين) إله القمر، وكان نعتاً لإله الساميين القديم (إيل)<sup>(٤)</sup>. كان وعلى الرغم من عدم وجود هذه الأساطير، فقد ارتبطت صورة الإله القمر بصورة الثور، وارتبطت بالثور مجموعة من الخرافات والأساطير أهمها ضربه لتشرب البقر الماء. ولكثرتها ولعدم اتساع المجال للحديث

(١) وهب رومية، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

(٢) النظر الميداني، مجمع الأمثال، ج٢، ص ١١٧ .

(٣) محمد، عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، مرجع سابق، ص ٣٠٧ .

(٤) ٧٤٣١ فصل في تاريخ الإسلام، ج٦، ص ٥٠. وانظر: علي البطيل: الصورة في الشعر العربي، ص ١٢٣ وما بعدها .

عنها كلها في فصلٍ كهذا، سنعرض في ما يأتي لأهم الأساطير التي وردت في ثنايا الشعر الجاهلي، وسنقوم في ما بعد بتحليل بعض النماذج الشعرية المتصلة بها .

تمتع الثور الوحشي في المعتقدات القديمة بالقدسية والتبجيل، فهو إله القوة والخصب، وهو إله المواصف، عبده السومريون وسموه انليل وعبدوا البقرة إلهة معه<sup>(١)</sup>. وهو عند الحثيين إله المطر والبرق والمواصف الرعدية، صعب المراس ويهيج دونما إنذار، قويٌّ ومخصبٌ ويرمز للقوة التناسلية<sup>(٢)</sup>. وهو (بعل) إله الخصب عند الكنعانيين، وهو (حاداد) أكبر الآلهة الذكور في سوريا، وكان (يهوه) عند العبرانيين القدماء يرسم على صورة ثور، وعبداً المصريين القدماء الثور وسموه (أيبس) وعبداً الهنود القمر واتخذوا له صنماً على صورة عجل، ولا يزال الثور والبقرة معبوداً لطائفة كبيرة في الهند، وعبداً العرب القدماء الثور وسموه (بعلأ) ورمزوا به للهِلال (القمر) وكان رمز الخصب والمطر، وجعله عرب الجنوب رمزاً لإلههم القمر، وفي سبأ ومأرب كان رمزاً للإله (المقة)، وعدوه من الحيوانات المقدسة التي ترمز للآلهة<sup>(٣)</sup>. وفي أساطير الخلق يحمل الكون على قرنيه أو ظهره. وهو رمزٌ للفحولة والخصوبة .

وانفرد الثور الوحشي في الشعر الجاهلي باهتمام خاص، فجعلوا وزوده في قصائدهم تقليداً حثياً، ولا شك أنه تقليدٌ ذو جذور أسطورية دينية قديمة، فالتفتوا إلى أحواله النفسية من ترددٍ وخوفٍ وهلعٍ وتوترٍ وجزعٍ وقتلٍ، وجراً وصبرٍ وإقدامٍ وعزمٍ وفوزٍ على كلاب الصيادين، وكان الشعراء الجاهليون عندما يسهبون في وصف الناقة، يستطردون في أثناء تشبيههم لها بالثور الوحشي، ويأتي ذلك إما في لوحة الرحلة، وإما في لوحة الصيد. قال سويد بن كاهل :

فكأنني إذ جرى الأُلُ ضحىً

فوق نَيْلٍ بخنْئِه سَفْعٌ<sup>(٤)</sup>

(١) عبد الجبار الطلبي، مواقف في الأدب والنقد، طبعة وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٠، ص ٨٠.

(٢) جيمس هرايزر، لودويس، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الصراع الفكري، بيروت ١٩٥٧، ص ١٠٥ .

(٣) انظر في ذلك، أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، ط١، دار عمان، عمان ودار الجيل، بيروت ١٩٨٧، ص ١٤٧ وما بعدها .

(٤) الفضليات، مصدر سابق، الفضلية رقم ٤١، ص ١٨٥ .

وكقول امرئ القيس ذاكراً الثور الوحشي مباشرة بعد ذكر الناقة:

قد اقطع الأرض وفي قفر  
وصاحبي بازل شملال  
ناعمة نائم أنجلها  
كان حارها أنال  
كانها مفر شبوب  
تلقة الريح والظلال<sup>(١)</sup>

وفي رحلة الصيد قد يأتي الثور الوحشي بصورة المنهزم، وغالبًا ما يأتي كذلك إن لم يتدخل الكلب في اللوحة، ومن ذلك قول امرئ القيس في صيده الثور بالحصان/الفرس، مستخدمًا تركيبة «فعدى عداء بين ثور ونعجة»:

فعدى عداء بين ثور ونعجة  
براكسا ولم يُنضخ بماء فيغسل<sup>(٢)</sup>  
وقوله أيضًا:

فعدى عداء بين ثور ونعجة  
وبين شبوب كالقضيمة قرهب<sup>(٣)</sup>

وإن كان الحصان/الفرس يقتل الثور مباشرة، فإن الشاعر هنا يسمي الثور باسمه، إذا لم يتدخل الكلب، فإذا تدخل الكلب انصرفت مخيلة الشاعر إلى «صراع الثور مع الكلاب» وهو صراع ينتهي دائمًا بانتصار الثور، ولا يذكر الشاعر هنا اسم الثور بل يورد بعض صفاته، وهو ما لا نراه في لوحة الرحلة.

ومن ملامح وصف الثور في القصيدة الجاهلية، ملامح تدور في فلك التراث الأسطوري ذي الأصول الدينية/الجاهلية الموغلة في القدم، سواء عرف الشاعر

(١) المتنوي: شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ١٨٢ .

(٢) المتنوي: المصدر نفسه، ص ١٥٦ .

(٣) أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ١، ص ٥٤ .

ذلك أم لم يعرف، ومثال ذلك تشبيهه بالراهب المتفرد المنقطع للمباداة في صومعته، يحفر كناسه المتواضع بنفسه كصومعة له، ويصلي ويبتهل ويدعو لنزول المطر، ويحتمي بالأرطى ومع ذلك يبلكه المطر ليحيطه بالطهر والصفاء، وانسجاماً مع هذه الصفات فإن الثور ليس عدوانياً يجنح للسلم، ولا يقاتل إلا دفاعاً عن النفس وعادة ما يبرز الثور بعد وصف الناقة ويكون بصورة القوي المتحكم، أما في المراثي فلا بد أن ينتهي الثور بالموت، لأن السيد قد مات. وبالمودة للإرث الديني الأسطوري القديم لا بد أن يقرن الشعراء صورة الثور بالنجم الثاقب والشهاب المنقض والشعري الواضحة والبرق الخاطف والسيف الصقيل، ويبدو الثور عندما يلمع البرق وكأنه مصطلج ناراً<sup>(١)</sup>. وجاء في وصف الثور الوحشي قول لبيد بن ربيعة:

كَأَخْنَسٍ نَاشِطٍ جَاءَتْ عَلَيْهِ  
بِثَرْقَةٍ وَاجِفٍ إِحْدَى اللَّيَالِي  
أَضْلَلُ صِبْوَانَهُ وَتَضَيَّفْتُهُ  
نَطُوفَ امْرَأَةٍ بِيَدِ الشُّمَالِ  
فَبَاتَ كَأَنَّهُ قَاضِي نُظُورٍ  
يَلُودُ بِفَرْقِدٍ خَضِلٍ وَضَالِ  
إِذَا وَكَّفَ الْغُصُونُ عَلَى قَرَاءِ  
أَدَاةِ الرُّؤُوفِ حَالاً بَعْدَ حَالِ  
جُنُوحِ الْهَالِكِيِّ عَلَى يَفَيْهِ  
مُكَبَّأً يَجْتَلِي نُقَبَ النُّصَالِ  
فَبَاكَرَهِ مَعَ الْإِشْرَاقِ غُضْفُ  
ضَوَارِيهَا تَخْبُئُ مَعَ الرِّجَالِ  
فَجَالَ وَلَمْ يَجُلْ جِبْنًا، وَلَكِنْ  
تَقَرُّضَ ذِي الْحَفِيفَةِ لِلْقِتَالِ

(١) أنور أبو سويلم، الطرقي الشعر الجاهلي، ص ١٥٧ وما بعدها .

فَغَانِ مُلَخَّفًا وَعَذْلَنَ عَنْهُ  
 وَقَدْ خَضِبَ الْفَرَائِصَ مِنْ طَحَالٍ  
 يَشْكُ صِبَاخَهَا بِالرُّؤُوقِ شَرَزَا  
 كَمَا خَرَجَ السَّرَادُ مِنَ الثُّقَالِ  
 وَوَلَّى تَخَسِرُ الْغَمَرَاتُ عَنْهُ  
 كَمَا مَرَّ الْمُرَاهَنُ نَوَ الْجِلَالِ  
 وَوَلَّى عَامِدًا لِطِيَّاتٍ فَلَجٍ  
 يُرَاوِجُ بَيْنَ صَوْنٍ وَابْتِذَالِ  
 تَشْقُ خَمَائِلَ الدِّهْنَاءِ يَدَاهُ  
 كَمَا لَعِبَ الْمُقَامِرُ بِالْفِيَالِ  
 وَاصْبَحَ يَقْتَرِي الْحَوْمَانَ فَرْدًا  
 كَنَصَلَ السِّيفِ حَوِثٌ بِالصُّقَالِ<sup>(١)</sup>

### ٣ - الاستمطار بالتسليع:

كان العرب إذا أجذبت الأرض لانعدام المطر يفرعون للاستمطار، عمدوا إلى السلع والعشر فعزموها وريطوها في أذنان البقر، وأضرموا فيها النار تفاؤلاً ومحاكاةً للبرق، وكانوا يسوقونها نحو المغرب من دون باقي الجهات، فيصعدونها في جبلٍ وعرةٍ ويتبعونها يدعون الله تعالى ويستسقونه، وهذه الأسطورة استدمت سخريةً بعض الشعراء، فقال أعرابي:

شَفَعْنَا بِبَيْقُورٍ إِلَى هَاطِلِ الْحَيَا  
 فَلَمْ يُغْنِ عَنَّا ذَاكَ بَلْ زَانِنَا جَدْبَا  
 فَعَدْنَا إِلَى رَبِّ الْحَيَا فَاجَارَنَا  
 وَصَيَّرَ جَدْبَ الْأَرْضِ مِنْ عِنْدِهِ خَصْبَا

(١) ديوان لبيد بن ربيعة، مصدر سابق، ص ٧٦ - ٨٠ .

وقال أمية بن أبي الصلت :

ويسوقون باقر السهل للطو  
و مهازيلَ خَشْيَةً أن تبورا  
عاقبين النيران في شُكْرِ الأذ  
ناب غفدا كيما تهيج البحورا  
فاستوث كلها فهاج عليهم  
ثم هاجت صبيرا صبيرا  
فراها الإله تَنزِشُمُ بالقط  
رِ وامسى جنابهم مطورا  
فسقاها نشاطه واكف الغد  
ث منه إذ راعوه الكبير  
سَلَع وما مثله عُشْرُ ما  
عائل ما وعالت البيقورا<sup>(١)</sup>

ويحسب التأثير المتبادل والتلاحق بين الحضارات، قال بعض الأدباء إن الهند  
ترغم أن البقر ملائكة سخط الله عليها فجعلها في الأرض، وإن لها عنده حرمة،  
ولذلك فهم يلطخون أبدانهم بأختائها ويفسلون وجوههم ببولها ويمهرون نساءهم  
بها ويتبركون بها في جميع أحوالهم؛ ولعل العرب الأوائل حنوا حنوهم، ولا يزال  
ذبح البقر محرما لدى بعض طوائف الهند<sup>(٢)</sup>. على أن بعض العرب رأى هذا الفعل  
من قومه ممينا، فقال وذاك الطائي:

لا تَرُ أُناسَ خَابَ سَعِيَهُمُ  
يستمطرون لدى الإعسارِ بالعُشْرِ  
اجاعل أنت بيقورا مسلعة  
نريعة لك بين الله والمطر<sup>(٣)</sup>

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت، ص ٧٤ - ٧٥ .

(٢) بلوغ الأرياء، ج ٢، ص ٢٩١ وما بعدها .

(٣) بلوغ الأرياء، ج ٢، ص ٢٩٢ .

## سادساً: أساطير الجمل والناقة والخيول

اقتُرنت صورة الإبل بالشیطان، وعُدَّت الإبل من مطايا الجن. وقد جاء في الأثر «النهى عن الصلاة في أعطان الإبل لأنها خلقت من أعنان الشياطين»<sup>(١)</sup>، وكذلك «النهى عن الصلاة عند طلوع الشمس حتى يتتأَّم طلوعها لأنها تطلع بين قرني شيطان»<sup>(٢)</sup>، وبذلك جمعت الشمس والشیطان والبعر في حقل دلالي واحد؛ وقياساً على وحشية أنواع من الحمير والسنانير والحمام وغيرها، زعم بعض العرب أنَّ من الإبل ما هو وحشي يسكن أرض (وبار) وهي من مواطن الجن التي لا يسكنها بشر<sup>(٣)</sup>، وقدَّس العرب القدامي الإبل، فهي سفينة الصحراء، وكان بنو إباد يتبركون بناقاة لشاعرهم (أبو دؤاد) تسمَّى (الزُّباء) ويتبركون بها<sup>(٤)</sup>، وكانت قبيلة طليح تعبد جملأ أسود، ودليل آخر على تقديس الإبل وتحريمها هو حالات (المسائبة) و (البهيرة) من النوق و (الحامي) من الجمال؛ وكانت ناقاة نبي الله صالح ناقاة مقدسة وآية لثمود ليؤمنوا برسالة صالح، وكانت سبباً في هلاكهم لما انتهكوا حرمتها وعقروها. وكان الاعتداء على حرمة ناقاة البسوس رذاً غير موفق على انتهاك مقدس مكاني هو جمل كليب، وقد أدى الانتهاك إلى حرب البسوس وتقاني قبيلتي بكر وتغلب لمدة أربعين سنة؛ ولما جاء الإسلام انقلبت رمزية الناقة والجمل من المقدس إلى نقيضه، وأدت إلى اقترانها بالشیطان، ربما لإزالة الأسطورة الجاهلية عنهما، ووضعهما في سياقهما الصحيح. وسنتحدث عن بعض الأساطير التي دارت حول الجمل والناقة .

### ١ - كَيَّ الجمل السليم ليصحَّ الأجر

وهناك أسطورة شبيهة بأسطورة الثور والبقر، هي أسطورة كَيَّ الجمل السليم وترك الجمال التي وقع فيها (العز) وهو مرض كالقوياء، يصيب مشاهير الإبل

(١) انظر: الإمام محمد بن إدريس الشافعي: الأم، ط٢، ج٢، تحقيق وتحرير: رفعت فوزي عبدالمطلب دار الوفاء للطباعة والنشر: القاهرة ٢٠٠٥، ص ٢٠٧ - ٢٠٨ .

(٢) انظر: الإمام محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، مج١، الأزهراء للإسلام العربي: القاهرة ٢٠٠٦، ص ١٧١.

(٣) الجاحظ، الحيوان، ج ١، ص ١٥٤ - ١٥٥ .

(٤) الأغاني، ج١٦، ص ٥٢١ .

وقوائمه ويسيل من ما يشبه الماء الأصفر، فكان الأعراب إذا أصيبت إبلها بالعر/ الجرب عمدت إلى جملٍ سليم فكوته، وتركت الإبل المريضة دون كيٍّ!! ومن عجب أن شرّاح الشعر اطمأنوا إلى هذا الزعم وتناقلوه، وزَيَّن لهم الأمر ما حكاه ابن دريد عن بعضهم، قيل: إنما كانوا يكونون الصحيح لئلا يتعلّق به الداء، لا ليبراً المقيم الأجرب. وقد أشار «النايفة النيباني» في إحدى «اعتذارياته» إلى هذا الزعم، قال:

حلفتُ فلم اترك لنفسك ريبَةً

وهل يَأْمَنُ ذو إِبْةٍ وهو طائِعٌ

لكلّفتني ذنْبٌ امسِرٌّ وتركته

كذي العرِّ يُكوي غيره وهو راتِعٌ<sup>(١)</sup>

لقد كان «النايفة» يلتمس الأدلة لبراءته من اتهامه بالمتجرّدة، ومن هذه الأدلة أنه قد أخذ بذنّب غيره، وأن عقاب النعمان بن المنذر (زوجها) له وهو البريء، وتركه للمذنب بلا عقاب، إلا كمن يعمد إلى بعيّرين أجربٍ وسليم، فيكوي السليم ويترك الأجرب راتِعاً بلا كيٍّ؛ ولو كان النايفة يؤمن حقاً بهذه الأسطورة لكان ذلك إقراراً منه بأن ما فعله النعمان هو الحق، لتجانسه مع الأسطورة ومنطقها، ولما راح النايفة يكتب قصائده الاعتذارية المتتامة في محاولة للتبرؤ من الذنب. ولم يكن إيراد النايفة لهذه الأسطورة عملاً بها أو إقراراً لها، وإنما استخدم هذه الخرافة أو الأسطورة على أنها (مثلٌ) لسوء التقدير، وكان قصده بيان الظلم الواقع عليه، وإثبات بُمد هذا الظلم عن العقل ومجافاة المنطق السليم. ولم يقصد أنها حقيقة تُمِش في ضميره، أو أنها حيّةٌ ومعمولٌ بها في عصره، شأنها في ذلك شأن أسطورة «الثور والبقر».

وجاء في «خزانة الأدب» للبغدادي نقلاً عن غيره: (أن هذا أمرٌ كان يفعله جُهال الأعراب، كانوا إذا وقع العرُّ في إبل أحدهم اعترضوا بعيّاً صحيحاً من تلك الإبل فكووا مشفره وعضده وفخذه، يرون أنهم إذا فعلوا ذلك ذهب العرُّ من

(١) ميعان النايفة النيباني: ص ٣٥، ص ٣٧.



إبلهم<sup>(١)</sup>. ونقل رأياً آخر لليونس بن حبيب، أنه قال: سألت رؤية بن المجاج عن هذا، فقال: هذا وقول الآخر: (كالثور يضرب لما عافت البقر) شيء كان قديماً، ثم تركه الناس. كما نقل رأي أبي عبيدة، القائل: (هذا أمر لم يكن، وإنما هو مثل لا حقيقة)<sup>(٢)</sup>. لقد تغيّرت دلالة هذه الأسطورة أو الخرافة - على افتراض وجودها - تغيّراً شديداً في عصرٍ قديم، فانتقلت من سياق خرافي أو أسطوري إلى سياق عقلي منطقي، ولا يقلل من منطقية هذا السياق أو يقدح فيها كونه شعراً، فليس الشعر عدواً للعقل يخاصمه ويتبرأ منه<sup>(٣)</sup>.

## ٢ - عقر الإبل على القبور :

كان العرب يعقرون الإبل على القبور، وقد اختلفت الأقوال في ذلك، فقال قومٌ إنهم كانوا يفعلون ذلك مكافأةً للميت على جوده وكرمه وعقره الإبل للأضياف، وقال آخرون إنهم كانوا يعقرون الإبل على القبور إعظاماً للميت كذبّهم للأصنام، وقالوا إن سبب ذلك أن الإبل كانت تأكل عظام الموتى إذا بليت، فكانهم يثأرون منها للميت سلفاً، أو أنهم يحرقونها لأنها أنفس أموالهم وليمبrowا عن هوانها أمام عظمة المصيبة والرزء. قال زياد الأعجم يرثي المفجرة بن المهلب :

إن الشجاعة والسماحة ضمنا

قبراً (يمرو) على الطريق الواضح

فإذا قرّرت بقبره فاعقرّ به

يوم الجلال وكل طريف سابح

وانضح جوانب قبره بمائها

فلقد يكون أخا دم نبائج<sup>(٤)</sup>

(١) خزائن الأدب، ج٢، ص٤٦٧.

(٢) خزائن الأدب، ج٢، ص٤٦٧.

(٣) وهب رومية: من بحث على هبة الإنترنت بعنوان: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي .

(٤) أبو علي القالي: ذيل الأمالي، ص ٩ .

وكان ربيعة بن مكرم، الوحيد الذي يعقر على قبره في الجاهلية، ولما مرَّ  
حسان بن ثابت رضي الله عنه بقبره قال :

نُفِرَتْ قُلُوصِي مِنْ حِجَارَةِ خَرَّةٍ  
بُنِيَتْ عَلَى طَلْقِ الْيَمِينِ وَهَوْبِ  
لَا تَنْفِرِي يَا نَاقٍ مِنْهُ فَإِنَّهُ  
شَرَّابُ خَمْرٍ مِسْقَرٌ لِحُرُوبِ  
لَوْلَا السُّفَارُ وَبُعْدُ خَرَقٍ مَعَهُ  
لَتَرَكْتَهَا تَحِبُّو عَلَى عَرَقِوْبِ<sup>(١)</sup>

لم يكن مغزى هذه الأسطورة مقتصرًا على أن نحر الإبل على القبر وتبليه  
بدمها، مجرد عادة يراد بها إظهار تقدير أهل الميت له، أو تمثيل كرم الراحل حتى  
بعد وفاته، بل «لا بد أن يكون هذا النحر من الشعائر الدينية والمعتقدات الجاهلية  
التي لها علاقة بالموت وباعتقادهم أن موت الإنسان لا يمثل قضاءً تامًا وإنما هو  
انتقال من حال إلى حال»<sup>(٢)</sup>. ومن أساطير الناقة أنها إن هربت يذكرون لها اسم  
أما فتسكن من النفار، قال الراجز:

أَقُولُ وَالْوَجْنَاءُ بِي تَحْمَمُ :  
وَيْلَكَ قُلْ مَا اسْمُ امْهَ يَا (عَلَيْكُمْ)<sup>(٣)</sup>

وعلمكم هو اسم عبدالراجز، وإنما سأل المبتدرفعًا أن يعرف اسم أم ناقته، لأن  
العبيد هم رعاة الإبل والأدري بها. وأنشد السكري بهذا المعنى :

فَقُلْتُ لَهُ مَا اسْمُ امْهَ هَاتِ فَاَنْعِهَا  
تُجْنِبُكَ وَيَسْكُنُ رَوْعُهَا وَنَفَاؤُهَا<sup>(٤)</sup>

---

(١) نسبت هذه الأبيات في ديوان مختارات اشعار القبائل إلى حفص بن الأخيف الكناني، وقال ابن سلام إنها لعمرو  
بن أحد بني فهر بن مالك، ورواها آخرون لكرز بن حفص بن الأخيف العمري. انظر: بلوغ الأرب، ج٢، ص ١٢٣ .  
وانظر أيضًا: ديوان حسان بن ثابت، ص ٣٦ .

(٢) الفصل في تاريخ العرب: ج٦، ص ١٣٠ .

(٣) بلوغ الأرب: ج٢، ص ٣٠١ .

(٤) المرجع نفسه: ص ٣٠١ .

ومن أساطير الناقة كذلك ما عُرف بـ (البليّة) أو (الردنيّة)، وهي الناقة التي كانت تعقل عند قبر صاحبها إذا مات حتى تموت جوعاً وعطشاً. ويقول الجاهليون إنه يُحشر ركباً عليها، ومن لم يفعل له مثل هذا الطقس حشر راجلاً. وكانوا يعكسون رأس الجمل أو الناقة إلى الخلف، ويتقبون الوليّة (البرذعة) ويقلّدونها عنق الناقة، ويعقرون إحدى القوائم أو كلها لكيلا تهرب، ثم تترك في حفيرة لا تملف ولا تسقى حتى تموت عطشاً وجوعاً، لأنهم كانوا يمتدّون أن الناس يحشرون ركباًنا على البلياء، ومشاة إذا لم تعكس مطاياهم عند قبورهم، وحبس البلياء صار مثلاً يُضرب في الهزال، قال أبو زيد الطائي في وصف نساء بائسات:

في نياپٍ عمائهنّ رماخ

عند جوع يسمو سمو الكبود

كالبلایا رؤوسها في الولایا

مانحات السموم سفع الخنود<sup>(١)</sup>

وأوصى جريبة بن الأشيم الفقمسي ابنه عند الموت بهذه الوصية:

يا سعدُ إما أهلكن فإنني

أوصيك إن أخا الوصاة الأقرب

لا تتركن أباك يُحشُرُ خلفكم

تعباً يخرّ على اليعدين وينكب

واحمل أباك على بعيرٍ صالح

وتقي الخطيئة إنه هو أصوب

ولعلّ لي مما جمعت مطيّة

في الحشر اركبها إذا قيل اركبوا<sup>(٢)</sup>

(١) أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب هجرها وضبط نصوصها وقدم لها: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، د.ت، ص ٢٢٢ .

(٢) الأتوسي: بلوغ الأريب، ج ٦، ص ٢٩٧ وما بعدها. وانظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب، ج ٦، ص ١٣٣ - ١٣٥

وكانت النساء (المُبَكِّيات)، يقمن حول راحلة الميت فينحن إذا مات أو قتل، وفي رواية أن بعض المشركين كان يضرب راحلة الميت بالنار وهي حية حتى تموت، يعتقدون أنهم إنما يفعلون ذلك، ليستفيد منها الميت بعد الحشر. وإذا كانت عقيدة الجاهليين في عقر الحيوانات وإهلاكها قد زالت، بسبب تحريم الإسلام لها، فإن فكرة حشر الناس ركباناً لا تزال باقية حية عند بعض الناس. فالذين يقدمون «المعيقة» في الحياة أو يقدمونها حين الوفاة ومع نقل الجنازة أو على القبر، يختارون أحسن الحيوانات وأقواها لتتمكن من حملهم يوم الحشر، وتتهض بهم، فيسير راكباً، ولا يحشر وهو مترجل يسير في تلك الساعات الرهيبة ماشياً على قدميه<sup>(١)</sup>. وكانوا معتقدين في ذلك اعتقاداً جازماً، قال عمرو بن زيد المتمني عند موته يوصي ابنه بالبليّة :

ابنِي زُوَيْنِسي إذا فارقتني  
في القبر راحلةً برجلٍ فاترٍ  
للبعث اركبها إذا قيل اظعنوا  
مستونقن مفا لحشر الحاشر  
فَن لا يوافيه على عثراته  
فأخلق بين منفعٍ أو عائرٍ<sup>(٢)</sup>

#### ٤ - الناقة الأسطورية:

إذا تجاوزنا وصف الناقة التقليدية في الشعر الجاهلي، وأمعنا النظر في صفات الناقة المتميزة، وجدنا الشعراء قد أضفوا عليها من الصفات ما يجعلها ناقة أسطورية تحقق ما يصبو إليه الشاعر من تقوى وتميز عبر أسطورة راحلته/ناقته .

ومن أهم مقومات الناقة الأسطورية تشبيهها بالسفينة، ولهذا التشبيه دلالة رمزية ناشئة من خوض الناقة بحرًا من الرمال، فأكثر سيرها في البوادي، وهي أنثى الجمل سفينة الصحراء، قال طرفة بن العبد في معلقته:

(١) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب، ج٦، ص ١٣٠ وما بعدها .

(٢) بلوغ الأثر، ج٢، ص ٢٩٩ .

وَاتْلُغْ نَهَاضَ إِذَا ضَعُفَتْ بِهِ

كَسُكَّانٍ بَوْصِيٍّ بِجِلَّةٍ مُضْعِدٍ<sup>(١)</sup>

وقال المثقب العبيدي واصفاً هوداج الطمائن على الإبل:

وَهَرُّ كَذَاكَ حِينَ قَطْعِنَ فَلَجًا

كَأَنَّ حُدُوجَهُنَّ عَلَى سَفِينٍ<sup>(٢)</sup>

وقد شبه امرؤ القيس ظمن حي حبييته وصاحباتها المحمولة على الإبل

بالسفين المقيّر فقال:

فَشَبَّهْتُهُمْ فِي الْإِلِّ لَمَّا تَكْمَشُوا

حَدَائِقَ نَوْمٍ أَوْ سَفِينًا مُقَيَّرًا<sup>(٣)</sup>

ومن مقومات الناقاة الأسطورية كذلك تشبيهها بالنعامة، لأن النعامة تجمع

بين المتناقضات، فهي في الأسطورة رمزٌ للخير/الخصب، ورمزٌ للشر لأنها مركبةٌ

للجن، وهي طير سريع لكنه لا يطير، وذكرها هو الظليم/ المظلوم، وأنها ذهبت

تطلب قرنين، فرجعت مقطوعة الأذنين، يقول المثقب العبيدي:

فَبِتُّ وَبَاتَتْ كَالنَّعَامَةِ نَاقَتِي

وَبَاتَتْ عَلَيْهَا ضَفْنَتِي وَقَتَوْنَهَا<sup>(٤)</sup>

وكقول امرئ القيس في وصف ناقته:

وَمُجِئَةٌ نَسَائْتُهَا فَتَكْمَشُ

زَيْتُكَ النَّعَامَةِ فِي طَرِيقِ حَامٍ<sup>(٥)</sup>

(١) الأعلام الشنتمرى: ديوان طرفة بن العبد، ط ٢، تحقيق: درية الخطيب و لطفي الصقال، إدارة الثقافة والفنون، البحرين ٢٠٠٠، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ٣١.

(٢) حسن حميد: شرح ديوان المثقب العبيدي، ط ١، دار صادر: بيروت ١٩٩٦، ص ٥٦ .

(٣) السنديوي: شرح ديوان امرئ القيس، ط ٧، المكتبة الثقافية، بيروت ١٩٨٧، ص ٨٤ .

(٤) شرح ديوان المثقب العبيدي: مصدر سابق، ص ٤٤ .

(٥) السنديوي: شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ٢٠١ .

وعادةً ما كانوا يشبّهون سرعة الناقة بسرعة الظليم النافر المروع دلالة على شدة السرعة، كما قال ثعلبة بن صُمَيْر:

وَكُنَّ غَيْبَتُهَا وَفَضَلَ فِتْنَانِهَا

فَنَنْزَانِ مَنْ كُنَّفِي ظَلِيمٍ نَافِرٍ<sup>(١)</sup>

ويبقى لكي تتم أسطورة الناقة أن تُذكر مجازًا برغم أنوثتها حقيقةً، ولتكون قويةً قادرةً على تبليغ راكبيها مأمته ومقصده، وكأنها تشاطره همومه وأعباءه، يقول عبيد بن الأبرص مُذكرًا ناهته:

اجْزَتْهُ بَعْلَانِدَاةٌ مُنْكَرَةٌ

كَالْغَيْرِ مُوَارِدَةُ الضَّبْعَيْنِ مَفْرَاحٍ<sup>(٢)</sup>

وقال مثل ذلك الحارث بن حلة اليشكري ناعيًا ناهته بالتذكير:

انْمَيْ إِلَى خَرْفٍ مُنْكَرَةٍ

تَهْضُ الْحَصَى بِمَوَاقِعِ خُنْسٍ<sup>(٣)</sup>

وليست هذه الناقة بصفاتها الأسطورية: السفينة/النعامه/ المذكورة بمنأى عن هموم صاحبها وصراعاته مع نفسه وصراعاته مع البيئة في رحلته الرمزية الأسطورية، وهي وإن كانت تصارع الحصى الذي يعترضها فتقلبه وتكسره وتذللّه وتطأه بمناسمها وطمه العريز للذليل، يقول بشامة بن الغدير:

تَوَطَّأَ أَغْلَظَ جِزْأَنِهِ

كَوَطَّهَ الْقَوِيُّ الْعَرِيزُ الذَّلِيلَا<sup>(٤)</sup>

إلا أنها لا تكون لها القلبية نفسها في صراعها مع الهرّ الذي يتصوره الشعراء مجانباً لها في السير ومشاكساً لها ومزعجاً بل ومثيراً، فتخالته وتقاومه بمزيد من السرعة في السير، قال عنتره بن شداد:

(١) الفضليات: ط١٤، دار الأرقام بن أبي الأرقام، بيروت ١٩٩٨، مفضلية رقم ٢٤، ص ١١٨ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص: مصدر سابق، ص ٢٣ .

(٣) الفضليات: مصدر سابق، مفضلية رقم ٢٥، ص ١٢٢ .

(٤) المصدر نفسه: الفضلية رقم ١٠، ص ٤٧ .

وكانما تنأى بجانب نَفْها الو  
 حشئ من هَرْج العَشِيئ مُؤؤوم  
 هرُ جنيب كَلْما عَطَفَتْ له  
 غَضَبِي ائْتاها باليدين وبالغم<sup>(١)</sup>

٥ - الخيل:

ذكرت في القرآن الكريم<sup>(٢)</sup>، ولها أنساب وعلامات كرم، وهي «أحسن ذوات الأربع صورةً وأفضلها وأشبهها بالإنسان في الكرم وشرف النفس وعلو الهمة، وقد ورد النشاء عليها في القرآن الكريم»<sup>(٣)</sup>؛ ولها تميُّز جمالي في التقطيع والمجسة والشمائل والحركة<sup>(٤)</sup>، ومن أشهرها الخيل العربية الأصيلة التي كان دورها مشهوداً في الفتوحات الإسلامية، وفي رواية تنسب إلى الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه أن الله عز وجل، خلق الخيل من ريح الجنوب، فقبض منها قبضةً فخلق فرساً، وقال له: خلقتك عربياً وجعلت الخير معقوداً بناصيتك والفنائم مجموعةً على ظهرك وعطفت عليك صاحبك وجعلتك تطير بلا جناح فأنت للطلب وأنت للهرب وسأجعل على ظهرك رجالاً يسبحوني ويحمدوني ويهللوني تسبحن إذا سبّحن وتهلن إذا هللوا وتكبرن إذا كُبروا»<sup>(٥)</sup>، أما رواية ابن عباس فإنها تذكر أن عملية الخلق لم تتم بيد الخالق مباشرة، وإنما بواسطة جبريل عليه السلام، فخلق من قبضة ريح الجنوب فرساً كميئاً، إن أسطورة خلق الفرس من الريح وفقاً للروايتين، تجعل منها وسيلة وواسطة بين عالم الأرض وعالم الطيور ذوات

(١) شرح ديوان عنتره، ط١، تحقيق وشرح عبدالمنعم عبدالرؤوف شلبي، قدم له: إبراهيم الإبيباري، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٨٠، ص ١٤٧ .

(٢) سورة آل عمران: الآية ١٤ وسورة الأنفال، الآية ٦٠ وسورة النحل: الآية ٨ وسورة الحشر: الآية ٦ وسورة الإسراء: الآية ٦٤ .

(٣) الألويسي: بلوغ الأرب، ج ٢، ص ٧٣ .

(٤) الحيوان، ج ٣، ص ٣٧٠ - ٣٧٢ .

(٥) محمد حجيّة: مرجع سابق، ص ٢٨٤ .

الأجنحة، فتجنح إلى الارتقاء والارتفاع والتسامي، كما أن خلقها من ريع الجنوب رمز للرخاء لأنها من الرياح اللواحق<sup>(١)</sup>.

وهناك أساطير تقول إن الخيل خرجت من شجر في الجنة، وأخرى تقول إن الفرس خلق قبل آدم بخمسمائة سنة، من المطور أو من الحجارة الكريمة؛ وفي بعض الأخبار المأثورة أن الملائكة شاركت في بعض المعارك الإسلامية راكبة خيلاً؛ وهناك أسطورة خلق الخيل من الماء، وأن خيل نبي الله سليمان خلقت من الماء، وفي روايات أسطورية أخرى يكون أصل الخيل الريح والماء معاً، فهي مائية هوائية هي أن، لأنها كانت خيلاً خرجت من البحر لها أجنحة، خصه الله بها وأخرجها الشيطان لسليمان من مرج من مروج البحر<sup>(٢)</sup>.

وهناك صلة أسطورية بين الريح والخيل، والبحر والخيل، وحكاية أسطورية تعليلية مفادها أن «أول من ركب الخيل إسماعيل عليه السلام ولذلك سُميت بالمراب وكانت قبل ذلك وحشية كسائر الوحوش، فلما أذن الله تعالى لإبراهيم وولده إسماعيل عليهما السلام برقع القواعد من البيت قال الله عز وجل إني معطيكما كنزاً ادخرته لكما. فخرج إسماعيل إلى أجياد فألهمه الله الدعاء فلم يبق على وجه الأرض فرساً بأرض العرب إلا أجابته فأمكنته من نواصيها وتذلت له، ولذلك قال نبيُّنا صلى الله عليه وسلم: اركبوا الخيل فإنها ميراث أبيكم إسماعيل»، وان فرعاً أسطورياً لهذه الحكاية يرى أن تسمية (جبل أجياد) جاءت لهذا السبب<sup>(٣)</sup>.

وقد اهتم العربي اهتماماً كبيراً بالخيل، وعدَّ حصانه أو فرسه من ضمن عياله، بل إنه يُجيعهم ولا يُجيعها، فكانت مصدر فخره واعتزازه؛ سَمَّى لها الأسماء

(١) المرجع نفسه، ص ٢٨٤ وما بعدها.

(٢) النويري: نهاية الأرب ج ١٤، ص ١٠٦. نقلًا عن صجيّة، ص ٢٨٨ وما بعدها.

(٣) الميمري: حيلة الحيوان الكبير، ج ١، ص ٣١١. وانظر: النويري: نهاية الأرب ج ٩، ص ٣٤٥ - ٣٤٦. وانظر أيضًا:

موسوعة أساطير العرب، ص ٢٨٣ وما بعدها.



المعبّرة، وجعل لها الأنساب وأصلها، فهي من بنات الوجيه أو من بنات حلاب  
والغراب ولاحق ومكثوم والأعوج:

### أوحشت بعد ضمير كالسعالي

من بنات الوجيه أو حلاب<sup>(١)</sup>

وأجاد الشاعر الجاهلي في أوصافها وتقتن، بما يجعلها أسطورة، فشبهها  
بكل ما هو قوي وسريع وخميب، من مطر غزير وريح عاصف، ووصف الخيل  
بالسعالي، لأن السعالي في زعمهم قوية ونشطة، والخيول كذلك؛ وثمن قيمتها  
في الحرب وفي الصيد وفي الحل والترحال، وبإيجاز كانت الخيل أثمن ما يمتلكه  
العربي، وهي أقوى أسلحته، ورمز قوته وبأسه، وكانت الخيل أهم عدة في الفتوحات  
الإسلامية، فلا عجب أن تدبج فيها الأشعار، وتسطر الكتب الكثيرة، التي لم تترك  
شاردة ولا واردة عن الخيل إلا وكثبت فيها وأسهب<sup>(٢)</sup>، «وتبقى الصور الجمالية  
للخيل عند الشعراء تمكس نمطًا خلّاقًا يكاد يكون متشابهًا في المواصفات، نجد  
أرقاها فتياً عند امرئ القيس وأبي ذؤاد الإيادي وسلامة بن جندل وعنترة بن شداد  
وزيد الخيل ودريد بن الصمة، هؤلاء أعلم الشعراء بالخيل، اشتهروا بإجادة التعبير  
عنها وحازوا شهرة واسعة في وصفها»<sup>(٣)</sup>.

ولعل أول شاعر عربي جاهلي أقر له النقد ومؤرخو الأدب بالسبق  
إنما هو امرؤ القيس، وله في مجال التعبير عن الأساطير مساحات لعل الكثير

(١) ديوان عبيد بن الأبرص: مصدر سابق، ص ٣٦. وانظر: ديوان طفيل الفزاري، ص ٣٣، ٥٩.

(٢) من هذه الكتب كتاب نسب الخيل في الجاهلية والإسلام لأبن الكلبي المتوفى ٢٠٦ هـ، وكتاب الخيل للأصمعي ٢١٥ هـ، وكتاب أسماء خيل العرب وفهرستها لأبن الأعرابي ٣٣١ هـ، وكتاب الحلبة في أسماء الخيل للتاجي ٦٧٧ هـ، وكتاب الطر السيل بغير الخيل للبلقيني ٨٠٥ هـ، وكتاب جرّ النيل في علم الخيل للنسيوطي ٩١١ هـ، وغيرهم كثيرون.

(٣) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ص ٧٥. وانظر: التشكيل الخرافي في الشعر العربي القديم، أطروحة دكتوراه مرقونة، لطيفة فريجي، حجاز، جامعة الجزائر، ٢٠٠٥ - ٢٠٠٦. ص ١٨٨. وانظر الألفاني، ج ١٦، ص ٥١٩.

منها ما زال يحتاج إلى الدراسات المعمقة، كما أن له في الحقل الأسطوري نتفاً نكتفي بها في هذا الفصل ومنها ما يعين على تفكيك شفرة الثقافي الكامن في شعره عبر رموز كان يستثمرها بعفو البديهة نظراً إلى تشبع الجاهلي بها، ومن أوضح ما يتواتر من ذلك وصفه للخيل، حيث يُستتج من الصورة الشعرية للحصان في قصائده الصلة بين الخيل والطيران، وهي صورٌ تجعل البعد الأسطوري كامناً في سجل من الكلام ذي مرجعية إنسانية، وتعمل للفرس بعداً متصلّاً بالريح والماء والنار والهواء، وهي العناصر الأربعة التي عليها مدار الخلق الأول وعليها نشأت النظريات الفلسفية عند الإغريق، وبها طوّرت النظرة إلى الإنسان. ولقد أوجد امرؤ القيس السبيل إلى التعبير عن المعنى الأسطوري بالصورة الأدبية وقد يحسبها قارئ شعره أنها مجرد إبداع عابر من الخلفية الأسطورية حين قال:

مَكْرُ مَكْرٍ مُقْبِلٍ مَدْبِرٍ مَعَا

كجلمود صخرٍ حطّه السيلُ من علٍ

هل يجوز تقبل هذه الصورة دون إمدادٍ مرجعيٍّ من الأسطورة وهي التي جعلت الفرس قرين الريح في القلب والاستدارة من كل الجهات، وإن في المقابلات التي صاغها الشاعر ما ييسر إحالة الصورة إلى المعدن الأسطوري، فالمكرُّ يقابل المفر، والمقبل يناهض المدبر، وبالشائيات الحق الشاعر المعنى بالأسطورة وإن كانت متخفية ظاهرياً فإنها تتجلى من خلال المرجعية الثقافية.

وفي صورةٍ أخرى وفق الشاعر في استلهاً الأسطورة وهو يصوغ علاقةً تصويريةً بين الفرس ومطايا الجن:

له أَيْطَلَا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ

وإِرْخَاءَ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَهْلِيلٍ

ومعروف أن «أَيْطَلَا الظبي والنعام»، مما جرى في الأسطورة أنهما من مطايا الجن، وأن الإرخاء والتقريب من أعمال الجن الماثورة، وكما كانت حكايات الجن

سارية في الثقافة العربية لدى الجاهليين، أو لم يصفوا النبي محمد صلى الله عليه وسلم بالمجنون، وقد نقل القرآن الصورة وبها عرفنا بمرجعية جاهلية كانت تجعل كل شيء غير معهود من قبيل أعمال الجن.

تحليل مشهد الحصان في معلقة امرئ القيس:

وسنتناول بالتحليل مشهد الحصان في معلقة امرئ القيس، حيث ارتقى به إلى الأسطورة، حيث قال:

وَقَدْ اغْتَدَيْ وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا  
بِئْسَ جَرْدٌ قَبْدِ الْأَوَابِدِ هَيْجَلِ  
مَكْرٌ مَفْرٌ مُقْبِلٌ مُنِيرٌ مَعَا  
كُجْلُودٌ صَخْرٌ خَطُهُ السَّيْلُ مِنْ عِلِ  
كُمْنِيَتِ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ خَالٍ مَثْنِهِ  
كَمَا زَلَّتِ الصُّفُوفُ بِالْمُتَنَزِّلِ  
عَلَى الذُّبُلِ جَيْاشٌ كَانَ اهْتِرَامُهُ  
إِذَا جَاشَ فِيهِ حَفِيَّةٌ غَلِيٌّ مَزْجَلِ  
مِسْحٌ إِذَا مَا السَّابِغَاتُ عَلَى الْوَتَى  
أَلَسْنَ الْفُجَارِ بِالْكَبِيدِ الْمَرْجَلِ  
يَزِلُّ الْفَلَامُ الْخِفَ عَنْ ضَهَوَاتِهِ  
وَيَلُوي بِأَنْوَابِ الْعَنِيْفِ الْمُثْقَلِ  
تَرِيرٌ كُتْرُوفٍ الْوَلِيدِ امْرُءُ  
تَقْلُبٌ كَفَيْنِهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ  
لَهُ انْطِلَا قَلْبِي وَسَاقَا نَعَامَةٍ  
وَأَزْخَاءُ سَرْخَانٍ وَتَقْرِيْبُ تَقْلِلِ  
ضَلِيْعٍ إِذَا اسْتَنْبَرْتَهُ سَدُّ فَرْجَةٍ  
بِضَالٍ فَوَيْقُ الْأَرْضِ نَيْسٍ بِأَعْرَلِ

كَانَ عَلَى الْمُتَحَنِّينِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى  
 مَذَاكَ عَرُوسٍ أَوْ ضَلَايَةَ حَنَظَلٍ  
 كَانَ بِمَاءِ الْهَابِيَّاتِ يَنْخَرِهِ  
 عُصَاوَةَ جَنَاءٍ بِشَنَابِ مُرْجَلٍ  
 فَعَنْ لَنَا سِرٌّ كَانَ نِعَاجُهُ  
 عَذَائِي نَوَارٍ فِي مُلَاءٍ مُنْثَلٍ  
 فَأَنْبَرْنَا كَالْجِرْعِ الْمُفْضَلِ بَيْنَهُ  
 بِجَنِيدٍ مُعَمٍّ فِي الْعَشِيرَةِ مُخُولٍ  
 فَالْحَقْنَا بِالْهَابِيَّاتِ وَنُؤْنُهُ  
 جَوَاجِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُرْثَلِ  
 فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنٍ تُؤِيرُ وَنَعَجَةٍ  
 بِرَاكَا وَلَمْ يَنْضَخْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ  
 فَخُلُّ طَهَاءِ اللَّخْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجٍ  
 صَفِيفٍ شَوَاهٍ أَوْ قَبِيرٍ مُعْجَلٍ  
 وَرُخْنَا يَكَادُ الطُّرْفُ يَقْضِرُ نُؤْنُهُ  
 مَتَى مَا تَرَقَّى الْعَيْنُ فِيهِ نَسْهَلُ<sup>(١)</sup>

لقد بدأ الشاعر المشهد وحدد زمن خروجه بقوله (وقد أغتدي) أي أغدو هي  
 الصباح الباكر والطيور لا تزال في أعشاشها، ووضح أن الشاعر قد استرد معنوياته  
 بعد يأس وإحباط اعتريه في اللوحة السابقة، لوحة الليل الطويل بطيئ النجوم بل  
 ثابته، الذي تتدافع فيه الهموم على الشاعر وكأنها موج البحر المتتالي، وكان نقض  
 ذلك الليل بل نهايته الصباح الجميل، برغم أن الشاعر لم يره أجمل ولا أرحم من  
 الليل في اللوحة السابقة، ولكن بوجود الحصان الذي سرى بصاحبه هجرًا، تغيرت  
 المعنويات وبدأ أن الشمس بزغت على أسطورة يمثلها الحصان وفارسه على حد

(١) السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس، ط١، المكتبة الثقافية، بيروت ١٩٨٦، ص ١٥٣ - ١٥٦.

سواء، فكانهما بمتّ جديدً يولدان مع الفجر كلّ يوم، ويبرزغان مع شمس كلّ يوم. نعم كان حصان امرئ القيس منجرّدًا، وهذه صفةُ في الحصان الأصيل، فهل يا تُرى كان هذا «الانجراد» إيماءً إلى زوال الهموم وانجرادها عن الشاعر؟ من خلال حصانه ذي السرعة الأسطورية، لدرجة أنه عدّه قيّدًا للأوابد لفرط سرعته؟ وكان الأوابد مقيّدًا به، مع ما لمعظمها من قداسة لدى العرب، ولا تتقيّد الأوابد بهذه الصورة إلا بحصانٍ له صفات ترتقي إلى الأسطورة؛ وتستمرّ الإيماءات التراثية المقدّسة بكون الحصان (هيكل)، والهيكل هو العظيم من الخيل والشجر، وهو بيت العبادة، ويكل المعاني فالهيكل عظيم وعالٍ ومقدس، وبعض الأشجار العظيمة الضخمة كانت تمبدولها قدسية، وهذا يوصلنا إلى أن حصان الشاعر يتصف بتلك الصفات كذلك، ثم تأتي الصفات المتضادة والمتزامنة لحركة الحصان/الصخرة الجلمود/السيل، فالصخرة تتحمّل من علّ بقوة دفع السيل الجارف ويقوة الجاذبية الطبيعية، لكن الحركة تتنوع ما بين كَرٍّْ وهَرٍّْ وإقبالٍ وإدبار، وهي لشدة اندفاعها لا تبدو للنظر إلا في اتجاهٍ واحدٍ برغم تحرّكها في كلّ الاتجاهات .

إن هذه الصخرة المنحطة من علّ ترتفع عن المنحدر العالي ثم تهبط على الأرض محدثةً دويًّا يتوازى وصوت حواضر الكميت، وهي في تضادّ حركتها مع استمرار اندفاعها إلى الأمام، تمثل تمامًا حركة أرجل الحصان بل حركة جسمه بالكامل، وتتأقّض تمامًا بتتويج حركاتها واندفاعها الصخرة في مشهد الليل والنجوم، حيث كانت صخرةً جامدةً ثابتةً في مكانها تتحصر وظيفتها في تثبيت النجوم بكل مُفار القتل - أمّراس كنان، وشدّت هذه الحبال الفليضة المثينة اللامتناهية الكثرة بجبل يذبل، لقد أراد الشاعر بكثرة الحبال وكثرة النجوم مع ثباتها، أن يعكسها على كثرة همومه ؛ إذًا فالشاعر يريد تحطيم الثابت المتمكن بالفاعل المتحرّك، بل يريد نفي الثبات نفيًا تامًّا، فمشهد ثبات الصخرة التي شدّت النجوم يذبل في مشهد الليل، صارت رمز الانهيار والحركة في مشهد الحصان، فتحوّلت إلى صخرة منحطة

من علٍ، وأضحت ممثلةً لكل أفانين الحركة، وها هي الصخرة الثالثة التي تتفي الثبات أيضاً، وهي الصخرة الصفواء التي ينزلُ عنها الماء عادةً، ولكنها هنا صخرة فاعلة تجعل الماء يَزَلُّ عنها بفعلها هي لا فعله هو، والحصان/ الصخرة الصفواء يَزَلُّ الفارس الشديد المحنك الملتصق على منته ولا يثبت، في صورة معكوسة للمألوف، ولكنها متطابقة مع مراثيات الشاعر لحصانه، ومتسقة مع بزوغ فجر جديد، ومحقة لتوقه القديم الجديد للتغيير وتحطيم الثوابت، ومن هذا المنطلق فإن الغلام الخف لا يثبت على صهوة هذا الحصان بل إنه يطير، وكذلك يفعل هذا الحصان الأسطوري بالفارس العنيف المثقل، لأنه ببساطة مسح/مطرٌ، وأما الخيول الأخرى فهي سوابح في هذا الجو الماطر، ويثرن الفيار والحصى للأعلى في صورة تحطم ثبات التراب والصخر على الأرض، لتسمو به في شكلٍ أو آخر .

إن الحصان ويرغم أنه مطرٌ بل سيلٌ، والمفترض أن ينعم بشيء من البرودة الجسدية، إلا أن سرعته تجعل منه مرجلاً يغطي بالماء الحار، وهنا يحطم الشاعر ثابتاً آخر وهو الماء المضطرب حرارةً في جو يفترض البرودة ولو نسبياً .

إن أمراً القيس حين يصف فرسه يخلق عليه صفات تكاد تكون أسطورية من حيث قوته وسرعته، وخصائصه الجسدية، والحديث عن أسطورية الفرس تتضمن الحديث عن أسطورية الفارس، وإذا كان الشاعر قد اتخذ من مشهد الطلل وسيلةً للبقاء على الماضي الذاهب والعز والمجد المفقودين، واتخذ من مشهد الوادي المقفر ثم من مشهد الليل وسيلةً لتشخيص ضيقه وهلقه وخوفه وهزيمته، فإنه قبل هذه المشاهد حقق انتصاراتٍ غرامية مع نساء عديدات: أم الحويرث وأم الرياب وعنيزة وقاطمة وغيرهن، لكنه في مشهد الصيد عاد ليحقق انتصاره على المشاعر السلبية من خلال وصفه لرحلة الصيد التي اختار لها وقتاً بعيداً هو الصباح الباكر، و«حصانا أسطورياً» لا يتعب ولا ينهزم، حشد لتصويره طائفة من التشبيهات التي بث فيها عناصر بعينها، معنويةً وفتية، من خلال جمعه بين المتناقضات التي تتألف،

على الرغم من تباينها، لتخلق عالماً جديداً، هو عالم هذا الحصان الأسطوري القادر على تحقيق «انتصار» فارسه.

لقد بدأ امرؤ القيس معلقته بالمكان الذي يكتفه الزمان الماضي الذي تمّ فيه التواصل، والزمن الحاضر الذي يتجلّى فيه الانقسام، ولذلك عمد إلى كسر الحاضر بالعودة إلى الماضي، كما أنّه عني بالزمان في أثناء تأملُه المعاناة المفردة القاسية في الليل، وأردفها بحالة الغربة التي يعيشها في المكان في وادٍ مقفر، مما يدفع إلى كسر الحاضر، ولكنه هذه المرة لا يعود إلى الماضي، وإنما ينتقل إلى وصف حصانه من خلال منحه صفات أسطورية، ومن خلال مشهد الصيد، وتتجلّى في هذا المشهد ظاهرتان: الأولى كثرة الأفعال التي تدل على الحركة، لأن الشاعر يريد كسر الحاضر الراهن (الثابت)، وجبره بحديث يفيض بالحركة وكأنه يقف معارضاً الليل والطلل والوادي المقفر الذي قطعه مماثلاً ذنباً يعوي، أما الظاهرة الأخرى فتتمثل بتميّز بعض الأبيات الشعرية بجوانب إيقاعية تماثل حركة الجواد في خببه وعذوه بتلوينات إيقاعية تعبر عن الحركة والحيوية، ويتكرر وصفه بطريقة تؤكد طابعاً إيقاعياً كثرت فيه حركات الكسر، كما في قوله في المعلقة:

وقد اغتدي والطيرُ في وكناتها  
بُنَجْرٍ قِيدِ الأبوابِ هيكلي  
مَكْرُ مَفْرُ مُقْبِلٍ مُبْهِرٍ مَعَا  
كجلمودٍ صخرٍ حطّة السَّيْلِ من عَلٍ

ونلاحظ في قوله «مَكْرُ مَفْرُ مُقْبِلٍ مُبْهِرٍ مَعَا» لالة إيقاعيةً مماثلةً لحركة الحصان في عذوه، وهناك تماثلٌ بين البنية الصوتية وتقطيع البيت الشعري من ناحية، وطبيعة حركة الحصان وعذوه في الواقع من ناحية ثانية، ويسهم في هذا التقطيع الإيقاعي المتتابع بالكلمات المنونة المتتالية «مَكْرُ، مَفْرُ، مُقْبِلُ، مُبْهِرُ، مَعَا» وقد «عمد الشاعر إلى التقسيم اللغوي وتكرار حرف الراء، وتوالي الكسرات،

كما عمد إلى التوين. وهذه الوسائل المركبة، من شأنها أن تعمق موسيقى البيت، وتخلق من تألفه مع موسيقى الأبيات الأخرى، ومع الوزن والقافية بناءً موسيقيًا رفيعًا<sup>(١)</sup>. وتسهم الصيغة الصرفية في الكشف عن الدلالة، فلقد أثر امرؤ القيس: صيغ المبالغة: مكر، مفر، واسم الفاعل مقبل، مدبر، على التعبير بـ (الفعل) في وصف حركة حصانه السريعة عند العدو، وذلك أن صيغة المبالغة واسم الفاعل يصوران حركة غير محددة بزمان، والفعل مقيد بزمانه (ماضي، حاضر، مستقبل)؛ كأن الشاعر يريد أن يجعل فرسه مخلوقًا خرافيًا خارجًا عن قيود الزمان، بل عن طبيعة الحركة، ففرسه لا يكر ثم يفر، أو يقبل ثم يدبر، على نحو ما تكون الحركة الطبيعية، ولكنك تجده يفعل كل ذلك معًا وفي أي زمان.

ولكن كيف للحصان أن يكر ويفر ويقبل ويدبر في اللحظة ذاتها. هذا ما أجاب عليه العلم الحديث من خلال ما اكتشفه إدوارد ماييرديج في أواخر القرن التاسع عشر عندما صنع كاميرا عالية السرعة لبحث حركة الحصان، واكتشف أنه أثناء جري الحصان تكون رجلاه الخلفيتان تتقدمان في نفس اللحظة التي تتأخر فيها رجلاه الأماميتان، وعندما تبدأ رجلاه الأماميتان في التقدم تتحول حركة رجليه الخلفيتين إلى التأخر. وهكذا يقبل الحصان ويدبر، ويكر ويفر، في الوقت ذاته، واستشهد الدكتور أحمد زويل العالم العربي الحائز على جائزة نوبل، بهذا المثال كثيرًا في أبحاثه العلمية، ويرى أنه كان وراء تفكيره في ابتكار تقنية الليزر التي استخدمها في التصوير فائق السرعة للجزيئات. وجميع هذه الأبحاث تؤيد مقولة الشاعر في أن رجلي الحصان الأماميتين تكرران بينما رجلاه الخلفيتان تفران ثم تتبدل الحركة فتقبل رجلاه الخلفيتان بينما تدبر رجلاه الأماميتان.

أما كون الحصان ينحط كتلة واحدة وياتجاه واحد كجلمود صخر حطه السيل من عل، برغم كثره وفرة وإقباله وإدباره في الوقت ذاته، ولفهم كيفية إمكان تشبيه

(١) إبراهيم عبدالرحمن محمد، الشعر الجاهلي - قضاياها الفنية والموضوعية، ص ٣٧٢.



حصان يجري في طريق أفقي، بصخرة تسقط من أعلى، نعود إلى إجابة العلم الحديث: إن تحليل حركة الحصان بواسطة أجهزة الرصد والتحليل المتطورة، أثبت صحة نظرية (مايبريدج) التي تقول بأن دورة حركة أرجل الحصان تشمل مرحلة تكون فيها حوافر الحصان الأربعة كلها في الهواء في آن واحد، (أي غير ملامسة للأرض)، وفي كل دورة حركة يحطُّ الحصان كله من أعلى (من علٍ) على الأرض مرةً واحدةً على الأقل<sup>(١)</sup>. لقد أنهى امرؤ القيس معلقته بمشهدَي المطر والسيل، باعتبارهما يمثلان حاضره الراهن، وهما وإن كانا ظاهرياً يدمران كل شيء، فإنهما واقعياً يعملان على تدمير العالم الداخلي لنفسية الشاعر، مما جعل مطره يبدو وكأنه مطرٌ أسطوريٌّ أيضاً، تنتج عنه سيولٌ تكتسح كلَّ ما في طريقها، من الأشجار الكبيرة والحصون، إلا ما كان مشيداً بجندل، وتنزل الوعول المعتصمة بالجبال، وتقتل السباع الضارية، وكأنها تقتل كلَّ إحياءٍ وهزيمةٍ في عالم الشاعر، وتتوجه بالانتصارات.

\*\*\*\*\*

---

(١) من مقال على الإنترنت .

## خاتمة الفصل

ليست الأسطورة من الكلمات المستحدثة في اللغة العربية، بل هي كلمة قديمة وردت في أكثر من سورة من سور القرآن الكريم بصيغة الجمع (أساطير الأولين)، و«المضامين التي استوعبتها هذه الكلمة في الاستخدامات الحديثة، تستند إلى مضامينها القديمة».

وكان خيال الجاهليين قادرًا على توليد الأسطورة والخرافة بشكل تصوري، فقد تصوروا الأشياء، واسترجعوا التجارب وركَّبوا صورهم الشعرية المادية المحسوسة، وتصورهم السمعي هام يظهر في الأساطير العربية، وفكرتهم عن الأشياء الروحية تأخذ تصورًا ماديًا، فقد تصوروا الروح في شكل الهامة، والعمر الطويل في شكل النسر، والشجاعة في شكل الأسد، والأمانة في الكلب، والصبر في الحمار، والمكر والدهاء في الثعلب.

ويبدو المشهد الأسطوري في الشعر الجاهلي مشهدًا متعددًا لأنه لا يقف عند حدٍّ معين، فالمرأة يمكن أن تكون أسطورةً وكذلك الناقة والحمار الوحشي والثور الوحشي والبقرة الوحشية والنجوم والطيور والأشجار وغيرها، وآمن العرب بها إيمانًا ترنَّد في كثيرٍ من كتب التراث .

وقد أنبرى العديد من الدارسين لقراءة الشعر الجاهلي وفق المنهج الأسطوري، ومنهم من تحمَّس لهذا المنهج وبذل فيه قصارى غايته وجهده كما فعل د. طه

حسين ود. محمد عبدالمعيد خان ود. محمود سليم الحوت ود. خليل أحمد خليل ود. نصرت عبدالرحمن ود. علي البطل ود. أحمد كمال زكي ود. مصطفى ناصف ود. نجيب البهيبيتي ود. محمد عبدالفتاح أحمد ود. مصطفى الشورى ود. إبراهيم عبدالرحمن محمد ود. عبدالجبار المطلبى ود. عبدالفتاح محمد أحمد ود. فراس السواح ود. وهب رومية ود. ريتا عوض وغيرهم كثيرون. وقد كتبوا دراساتٍ اعتمدت أو قاربت المنهج الأسطوري، وأثبتت هذه الدراسات وجود «لحمة» بين الأسطورة والشعر من حيث النشأة والوظيفة والشكل، وهذه حقيقة تجعلنا نعتمد على الشعر في استنباط المضامين الأسطورية، أو بشكل أدق يثري العلم بالأساطير فهمنا للشعر والعكس صحيح، فالأسطورة فكرٌ ومعتقدٌ احتوته قصّةٌ تقليديةٌ تروي تاريخاً مقدساً من آلهة وأشباهها صاحبت الطقوس والشعائر التي مارستها الشعوب القديمة من العرب والجوار، إزاء الكون والعوالم الغامضة التي أثارت تساؤلات الناس، فمن الطبيعي أن تكون دراسة الأسطورة هي الشعر دراسة الفكر العربي ما قبل الإسلام، لأن الأسطورة تمثل جوهر ذلك الفكر بجوانبه الفنية والنفسية والوجدانية وتصوراته للكون والحياة. وكان الشعر هو الفن الذي حوى البعد الميثولوجي بشكلٍ غير مباشر، وإنما كمادةٍ روحيةٍ تتضح بعد التأويل والتحليلات الرمزية، وبذلك يكون الفن الشعري قد استمد روحه من الأسطورة، وحفظ كثيراً منها، وساهم في نشرها .

ولا بدّ من طرح فكرة مهمة قبل البدء بمقاربة المشهد الأسطوري الخاص بالإنسان في الشعر الجاهلي. وهذه الفكرة تتجلّى في المقام الأول بما يمكن أن يُسمّى بالنمطية التي تظهر في القصيدة الجاهلية، وهي نمطيةٌ واضحةٌ ابتداءً من المقدمة الطللية وانتهاءً بخاتمة القصيدة. فالعناصر التي تتشكّل منها كثيرٌ من شرائح القصيدة الجاهلية ذات طابع تكراري، مثل العناصر التي تتمثل في رحلة الظلعائن، أو المرأة الظاعنة ووصف مشاهد الحيوانات وغيرها من المشاهد الأخرى.

إن القراءة الأسطورية للشعر الجاهلي صارت قراءة مسوغة إلى حد كبير، لاتفاق كثير من الدراسات على الإشارات الأسطورية التي تتضمنها القصيدة الجاهلية، ويبدو أن المرأة قد مثلت أهمية كبيرة في المقاربة الأسطورية التي تتجلى في كثير من الدراسات التي حاولت أن تمنح المرأة بعداً ذا حضور أسطوري، وكثيرة هي القصائد التي يمكن أن نعاينها وفق هذا التصور لدى شعراء المعلقات وغيرهم من الشعراء الجاهليين والمخضرمين، كزهير بن أبي سلمى في مشهد الطعائن، وأبي ذؤيب الهذلي في بعض قصائده عن أم عمرو. كما يمكن أن نرى مشاهد ذات حضور أسطوري في الحصان والسيل كما في معلقة امرئ القيس، ومشاهد مماثلة في الناقة كما في معلقة طرفة بن العبد، ومثلاً مشاهد عن الثور الوحشي في شعر أوس بن حجر، والبقرة الوحشية في معلقة لبيد بن ربيعة، وغير ذلك في قصائد كثير من الشعراء الجاهليين.

ونظراً لاتساع مشاهد الأساطير، وكثرتها بما لا يتناسب وهذه الدراسة، تحدثت عن عدد من الأساطير المختارة كنماذج ومنها أساطير: (الجن والفول والسعالي) والحيوان (البقرة والثور والناقة والجمل والخيول) والإنسان (الدم وقوة النظر - زرقاء اليمامة) والطير (الفراب والنسر والحمامة والهدهد) والطير الأسطوري (الهامة والصدى والعنقاء) والزواحف (الحية) .

\*\*\*\*\*

## الفصل الخامس

### المشهد الإنساني لموضوعة الطلل في الشعر الجاهلي

#### ١- تمهيد :

«الطَّلُّ: ما شَخَّصَ من آثار الديار، والرُّسْمُ ما كان لاصقًا بالأرض، وقيل طَلَّلَ كلُّ شيءٍ شخصه، وجمع كلِّ ذلك أطلالٌ وطُلُولٌ»<sup>(١)</sup>.

اعتاد الشاعر الجاهلي أن يبدأ قصيدته بوقفه طليّة، يبكي من خلالها آثار منازل الحبيبة وما أصابها من عوادي الزمن، بعد أن غادرها أهلها فتحوّلت إلى أطلالٍ مقفرةٍ تفرها الرمال وتسرّح فيها أسراب الطباء والنعام، مما يستدعي صورة المحبوبة في خيال الشاعر والتحوّل إلى قسم الغزل والنسيب في القصيدة، الذي يتضمن وصف جمالية محبوبته ويبيّن تحسّره على رحيلها وفراقها. ثم يخرج من الغزل والنسيب فيصف رحلة محبوبته (الظاعنة) أو يصف رحلته هو في الصحراء، ويصف نأقته أو فرسه ويبين جرّاته ومزايده في الصبر والشجاعة، وما يراه من نباتها وحيوانها وظواهرها الطبيعية ومخاطرها، ثم يخلص لقرضه الأساسي في القصيدة من مديح أو فخرٍ وخلافهما من الأغراض الشعرية .

يعمد الشاعر من خلال المقدمة الطليّة والغزلية إلى مخاطبة الصّحب (غالبًا ما يكونان اثنين) لإشراكهما بما هو فيه، ويذكر أسماء مواقع ديار المحبوبة، ويعاقب

(١) لسان العرب: مادة طلال .

ورودها معطوفة بحرف (الفاء) الذي يفيد الترتيب والعطف القريب والمباشر، وفي ذلك لفظة فنية ونفسية لأنها قريبة إلى بعضها بحكم قربها من نفس الشاعر، بالرغم من تباعدها في الواقع الجغرافي.

وكانت الجاهلية تمثل نعمًا حضاريًا ذا خصائص جمعت بين القيم الأصلية والقيم النعمية. وما أثر عن أهل الجاهلية من طريقة بدوية في المعاش حسب تعبير ابن خلدون وهو المعاش المتأصل في الصفاء والبداية نظرًا إلى البيئة الصحراوية وما تميزت به من علامات انتخابها منها عددًا قد يكون المدخل للمشهد الإنساني في علاقته مع الطلل في استهلال الشعر وفي الملاحظات بصفة خاصة .

## ٢- الأبعاد الإنسانية للمشهد الطللي :

البعد الإنساني الأول: إن اللون الأصفر الفاقع الذي تميزت به صحراء العرب وياديتهم يعلن حياة لا يعلم مداها إلا من عاش في الفلاة وعلم ما يجوس خلال امتداداتها من شعور بالأفاق المترامية الملهمة بالمبادئ التي لا حد لها، فاكتمسب العرب من البيئة انطلاقًا في البصر واللسان والسمع، فجاءت الحواس لديهم حادة زادت طاقتها العقلية المناسبة في شموخ الصحراء قوة ومتانة. ولم يعرف اللون الأصفر الغالب إلا قليلًا من الاخضرار كانت تجود به الأنواء، وكانت أعناق الأعراب تشرئب نحوها شيمًا لمواقع سقوطها واستطلاعًا لكلاهما ومائها. وما نطق به أبو حيان التوحيدي في الإمتاع والمؤانسة منبئ بحس سياسي غابت فيه قوة المذلة والانصياع، ويانت فيه عزيمة العربي الكامنة، وتمتع بقوة إرادته حملته على الخضوع لسلطة السؤدد ولعزة سيد القبيلة، دون الخضوع لنفوذ السلاطين والدولة. قال أبو حيان «والعرب تقول في كلامها غلبتنا السلطان فاكل خضرتنا ولبس فروتنا»<sup>(١)</sup>؛ فكانت الخضرة وسط الصحراء غنمًا للعربي أبي أن يتقاسمه مع

(١) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، الليلة الثانية والثلاثين .

السلطان، وكانت الفروة فروة الحيوان عزيزة جعلها في حمى عن عسف الحكام  
فرضي الحياة المستقلة واختارها في العصر الجاهلي المديد .

### البعد الإنساني الثاني :

إن العلاقات بين الأفراد وسط البيئة الجاهلية كانت تقوم على شائبة أول  
عناصرها انتقاء المسؤولية الفردية وتمكن المسؤولية الجماعية داخل القبيلة، فلم  
يتواتر من الشعر إلا بضمير (نحن) وهو لسان حال القبيلة يُروى عن شاعرها  
الفحل، وليس (أنا) الفردية المستقلة. والعنصر الثاني يتمثل في حق القبيلة على  
الفرد بأن يسهم في الذود عن حياضها والأخذ بثاراتها، وأن يتخلق بأخلاقها  
ويبلي في أيامها (معاركها)، ويتفنى بأمجادها، وضمن ذلك يمكنه التفنى بخصاله  
وأمجاده الفردية التي هي في الواقع مجيرة لصالح القبيلة . ومقابل ذلك يتمتع بكل  
الحقوق القبلية، ويضمنها الإشادة به لشجاعته ويسالته في الذود عن حياض  
قبيلته أو لكرمه، أو لصيته السائر مع القوافل وبين العرب، والشاعر يتفنى على  
إيقاع إبل قبيلته أو خيب خيلها، بشعر يمود عليها بالفرح والرهو. يقول طرفة بن  
المبد:

إذا القوم قالوا من فتى خلّت أنني عينت فلم أكسل ولم أتبلد

### البعد الإنساني الثالث:

إن الأغراض الأخرى التي عرض لها الشعراء الجاهليون لم تكن في كثير كم  
الأحيان مقصود ولا متممداً تعمداً، بل كانت روح الحبّ وعواطف الهوى هي التي  
تبتعثها وهي التي تكمن وراءها ... ويتعبّر آخر، كانت هذه الأغراض تتصل بالفزل  
بهذا المسبب أو بذلك، بالمسبب الواضح، أو بالمسبب الغامض .

ومن أهم ما يجدر الإشارة إليه في القصيدة الجاهلية، ليس الغزل الذي يأتي في ثانيا موضوعات الشعر الجاهلي الذي يختلط فيه شعر الحرب بشعر الحب، والرياء بالفخر مثلاً، ولكن أن تسنّ سنةً يتعذر تجاوزها أو الخروج عنها لدى الشاعر الجاهلي عامةً، فتلك التي نريد الوقوف عندها ومحاولة معالجتها ونمحي بها ما اصطلاح عليها بالمقدمة الطللية، أو الوقوف على الأطلال وبكاء الديار الدارسة. لقد عالج جلّ شعراء الجاهلية - إن لم نقل كلهم - في مستهلّ قصائدهم قصة الدار الدارسة، وامرؤ القيس هو صاحب الريادة الأوضح في هذه الظاهرة الشعرية، يقول:

عوجاً على الطلل المحيل لعلنا  
نبكي الثَّيار كما بكى ابنُ حذام

وقد ذكر الشعراء الجاهليون الديار «ووصفوها وصفاً حقيقياً لا تخيلاً أو تصوّراً، وبدون معاناة أو تكلف، لأنهم نقلوا لنا صورتها بأمانة، دفعهم إلى ذلك ما كان في هذه الديار من ذكريات كثيرة خلقتها حياة الصحراء، حتى أن هذه الذكريات - لشدة شفهم بها -- جعلتهم يخاطبون الطلل وكأنه من الناطقين؛ ألم يذهب امرؤ القيس مذهباً تأسيسياً لشعر الأطلال فجعل الميار على قوله :

الا انعم صباحاً ايها الطلل البالي  
وهل ينعمن من كان في القُصْرِ الخالي<sup>(١)</sup>

#### البعد الإنساني الرابع:

إن المقدمة الطللية من جنس المعاناة، وهذا يعني أن الشاعر إن لم يتمكن من تعميق إحساسه، وابتكار الأساليب التعبيرية المناسبة يردّ الشعر لديه سطحيّاً ضحلاً لا حياة فيه، والمقدمة الطللية حافلة بتلك التجارب التي جعلت

(١) صلتان عبد النبي البلدوي، المطلع التقليدي في القصيدة العربية، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٤، ص ١٣.



أصحابها يقدمون تجارب متنوعة فيها خصوصية وابتكار، بالرغم من أحادية الموضوع وتشابه المواضع.

ثم إن البيئة الصحراوية، لم تتغير من حيث جغرافيتها وتضاريسها، ومن حيث مناخها، فكيف بنا نقصر هذه المقدمة على الجاهليين دون غيرهم، فإذا عرفنا أن الخيام ظلت منصوبة في أعماق الصحراء إلى زمن بعيد بعد العصر الجاهلي، بل إن بعضها مازال منصوباً حتى يومنا هذا <sup>(١)</sup>، فهل لنا الحق - بعد ذلك - أن نحرم ذلك البدوي من التعبير عن حله وترحاله، لكونه ليس جاهلياً؟.

فالقضية ترتدُّ إلى أصالة التعبير وإلى صدق التجربة الفنية لدى الشاعر، وليست مرتبطة بالسبق الزمني، لأن الجاهلي نفسه قد ينظم شعراً يقلد به شعراً سبقه.

#### البعد الإنساني الخامس:

إنَّ الشعراء قديماً كانوا يفتحون قصائدهم أو معلقاتهم بمقدمة سيكون فيها على آثار ديارهم وديار من أحبوا معبرين ببلاغةٍ عن ما يختلج قواذهم من شوقٍ وحنينٍ إلى تلك الأيام التي جمعتهم بمن أحبوا، وهي عادة متأصلة في الشعر الجاهلي، واستمرت حتى العصور التي تلتها، وتميز عن رقة الحس ورهافتها، ذلك أنَّ أي شخص إذا مرَّ بمكانٍ له فيه ذكرى طيبة، ينتابه شوقٌ وحنينٌ إلى أيامٍ خلت، وهذه المقدمة نجدها في المعلقات ومثال ذلك معلقة امرئ القيس التي يلتبس فيها من أصحابه أن يبكوا معه ذكرى وديار من أحب حيث يقول:

قلنا نبك من نكسرى حبيبٍ ومنزلٍ

بسقط اللوى بين الدخولِ فحول

---

(١) ككتيرية شخصية عشت خمسة عشر عاماً في بيت شعر منصوب في الصحراء مع قبيلتي في بادية جنوب شرقي فلسطين بين ١٩٤٧ و ١٩٦٢، وعاشت تنتقل قبيلتي وغيرها من القبائل ضمن مناطق تلك الصحراء، ورايت كيفية نشوء الطلل، ومرت آثاره الباقية من نوى وإلهي وخلاف ذلك .

## فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها

لما نسجتها من جنوب وشمال<sup>(١)</sup>

وأیضا معلقة عنقرة بن شداد التي يستهلها بقوله :

هل غائر الشعراء من متردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم

أعيانك رسم الدار لم يتكلم

حتى تكلم كالأصم الأعجم<sup>(٢)</sup>

وفي صدر البيت الأول صورةٌ جماليةٌ إذ شبه الشعر بالتردم أي الثوب المرقع، ويتواضع فيقول إنه ليس لديه ما يضيفه إلى الشعر من أغراض أو تجويد، لأن من سبقه من الشعراء لم يترك له شيئاً ليضيفه. وفي هذه المقدمات الوانٌ إنسانيةٌ جعلت الشعر الجاهلي حمالاً أوجهٍ مختلفة ودلالاتٍ عميقة ومن أبرزها الدلالات الإنسانية التي تعبر عن جوهرية في الشعر باعتباره صورةً كبرى تحمل الأعماق الإنسانية العظمى.

### ٣- تشبيهات الطلل:

حاول الشعراء الجاهليون في وصفهم للطلل استجلاب صورٍ مختلفة، فشبهوه بلوحٍ مذهّب، فيه خلوطٌ ومطرَق، كما شَبَّهوه بالكتاب، قال امرؤ القيس :

لئن طلل أبصرته فشجاني

كخط الرُّبُور في العسَّيب اليماني<sup>(٣)</sup>

وكانت الكتابة والنقش على الحجر يسمَّيان «الوَجِي»، قال لبيد بن ربيعة العامري في معلقته يصف الأطلال ويشبَّهها بالوَجِي :

(١) السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص ١٤٣ .

(٢) عبدالمعظم شلبي: شرح ديوان عنقرة بن شداد، مصدر سابق، ص ١٤٢ .

(٣) حسن السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس ومعه أخبار الرافضة وأشعارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، ط٥،

المكتبة الثقافية، بيروت ١٩٨٢، ص ٢١٠ .

فمدالحُ الرِّئانُ عُزِّيَ رُسْمُها  
خَلَقًا كما ضَمِنَ الوُجِّيَ سِلَامُها<sup>(١)</sup>

كما رسم زهير بن أبي سلمى الصورة نفسها للأطلال وذكر مواقعها وأسماءها من باب التأكيد على واقعيتها وتمام معرفتها، مع العطف الدائم بين تلك الأسماء بحرف العطف (الفاء)، وسنرى أن كثيراً من شعراء العصر الجاهلي ذهبوا المذهب نفسه واتبعوا الأسلوب ذاته:

لَمَن طَلَلْ كَالوُجِّي عَابِ مَنَازِلَه  
عَفَا الرُّشْ مِنْهُ فَالرُّسَيْسُ فَعَاظِلَه  
فَرَزَقْدُ فِصَارَاتٍ فَاكْنَفُ مَنَعِجِ  
فَشَرَقِي سَلَمِي: خَوْضُهُ فَاجَاوِلَه  
فَوَادِي البَبْدِي فَالطُّوِي فَمَنَاقِ  
فَوَادِي القَنَازِ: جِرْغُهُ فَالْهَاجِلَه<sup>(٢)</sup>

واستطرد شعراء الجاهلية في هذا الوصف فكان الطلل عند سلامة بن جندل كتاباً منمّقاً ومحسّناً بالوشي من قبل كاتبٍ مجدٍّ في عمله المثابر على تجديد الصفحات في ذلك الكتاب/ الطلل:

لَمَن طَلَلْ مِثْلُ الكِتَابِ المُنْمَقِ  
خَلَا عَهْدُهُ بَيْنَ الصُّلَيْبِ فَمُطْرِقِ  
اَكْبَبْ عَلَيْهِ كَاتِبٌ بِنَوَاتِه  
وَحَابِلُهُ فِي الْعَيْنِ جِذَّةٌ مُهْرَقِ<sup>(٣)</sup>

(١) ليبيد بن ربيعة العامري: شرح الديوان، ط٢، حققه وقدم له: إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت: الكويت ١٩٨٤، ص ٢٩٧.

(٢) الشنتمرى: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج ١، ص ٢٤٠ - ٢٤١.

(٣) سلامة بن جندل: الديوان، ط١، صنعة محمد بن الحسن الأحول، قدم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي: بيروت ١٩٩٤، ص ٣٤.

ووصف حاتم الطائي وغيره الأطلال بالمكان المقفر وهو وصفها الحقيقي غالباً:

بَكَيْتَ وَمَا يُبْكِيكَ مِنْ بَعْدِ قَفْرِ  
بُسْقُبِ اللُّوْىِ إِلَى وَادِي عَمُودَانٍ فَالْغَمْرِ  
بِمُنْعَرَجِ السُّفْلَانِ جُنْبَيْنِ سَتِيرَةٍ  
إِلَى دَارِ ذَاتِ الْهَضْبِ فَالْبُرْقِ الْحُمْرِ  
إِلَى الشَّعْبِ مِنْ أَعْلَى سِتَارِ قَرْمَدٍ  
فَبِلَدَةِ مَجْنَى سَيْثِيسٍ لَا يَنْتَنِي غَمْرٌ<sup>(١)</sup>

كما وصف عمرو بن حميدة الطلل بالقفر والعفاء، بفعل تعاقب الرياح عليه شتاءً وصيفاً، وكان في الطلل مبركٌ لأذنود الإبل ومريطٌ للخيل، وتسرح به الآن قطعان الحمُر الوحشية ذهاباً وإياباً وكأنها تحرثه، وكان مجمعاً للأحطاب والحشائش لا تزال مائلة فيه، فإذا حرَّكتها الريح من أماكنها سمعت لها صوتاً:

أَمِنْ طَلَلٍ قَفْرِ وَمِنْ مَنَزَلٍ عَافٍ  
عَفْتُهُ رِيَاخٌ مِنْ مَشَاةٍ وَأَصِيَالٍ  
وَمُبْرَكِ أَثْوَابٍ وَمَرْيَطِ عَائَةٍ  
مِنْ الْخَيْلِ يَحْرُثُنَ الذِّيَارَ بِتَطَوَافٍ  
وَمَجْمَعِ أَحْطَابٍ وَمُنْقَى أَيْاصِبٍ  
إِذَا هَزْهَزَتْهُ الرِّيحُ قَامَ لَهُ نَافٍ<sup>(٢)</sup>

أما طرفة بن العبد فقد وصف أطلال محبوبته خولة ببرقة تهمد بأنها بهتت ولم تعد تبدو إلا كآثار باقي الوشم في ظاهر اليد فقال:

لِخَوْلَةٍ أَطْلَالٌ بِبَرْقَةٍ تَهْمِدُ  
تَلَوُّهُ كِبَالِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ<sup>(٣)</sup>

(١) حاتم الطائي: الديوان، ط٢، شرح أبي صالح يحيى بن مدرك الطائي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: حنا نصر الحنّ، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٩٧، ص ٩٢.

(٢) عمرو بن حميدة: الديوان، عني بتحقيقه وشرحه: خليل إبراهيم العطية، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٢، ص ٤٧.

(٣) طرفة بن العبد: الديوان، ط٢، شرح: الأعلام الضنتمري، تحقيق: درية الخطيب و لطفي الصقال، إدارة الثقافة والفنون، البحرين والنقطة العربية للدراسات والنشر: بيروت ٢٠٠٠، ص ٣٣.

ووصف طفيل الفتوي الأطلال بالوشم أيضًا:  
 لمن طللَ بذِي خَيْمٍ قديمٍ  
 يلوخُ كأنَّ باقيه وُشومٌ<sup>(١)</sup>

ومهما يكن وصف الأطلال قفرةً أو وُجياً أو وُشماً أو كتاباً، كان الشاعر غالباً يذكر مواضع يعينها، لمزيدٍ من الواقعية والمصدقية، ولا بدَّ أن تكون الرياح من مختلف الجهات وخاصةً الجنوب والشمال قد لعبت بهذا الطلل، وأدَّت دورها على تعاقب السنين في محوه تارةً وكشفه تارةً أخرى، قال لبيد بن ربيعة واصفاً طلل منازل محبوبته، وذاكراً عدداً من أسماء تلك المواضع التي كانت تحلُّ بها:

طللُ لخولة بالرُسَيْنِ قديمٍ  
 فبعائلٍ فالأثَمَيْنِ رُسوم  
 أو مُنْظَبٍ جُنْدٍ على الوجهِ  
 من الناطقِ المبروزِ والمختومِ  
 بمنّ تلاعبتِ الرياحُ بها  
 حتى تنكرَ نُؤْيها المهدومِ  
 اضحى معطلةً وأصبح أهلها  
 ظعنوا، ولكنَّ الفؤادَ سقيمٌ<sup>(٢)</sup>

لقد صوِّر لبيد صورةً متعدّدة الأشكال للطلل بقوله: أو منذهبٍ جديدٍ على  
 الواحين الناطق المبروز والمختوم .

#### ٤ - صمت الأطلال،

تصدّرت المقدمات الطللية أو أغلبها موتيفةً تقهّد بعجز طلل الدار عن الردِّ على تساؤلات الشاعر، مهما خاطبها وتوسَّل إليها وذكر أسماء مواقعها لتأكّده منها، قال زهير بن أبي سلمى:

(١) طفيل الفتوي: الديوان، ط١، شرح: الأصمعي، تحقيق: حسان فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت ١٩٩٧، ص ١٤١ .

(٢) ديوان لبيد، مصدر سابق، ص ١١٨ - ١٢٠ .

**امن أم اوفى بمنة لم تكلم  
بحومانة البدرج هائمًا<sup>(١)</sup>**

وهذا عنتره بن شداد ينادي دار عبلة ويطلب منها الكلام ولكنها لا ترد،  
فيحييها بتحية الصباح ويدعو لها بالسلامة:

**يا دار عبلة بالجواء تكلمي  
وعمي صباحًا دار عبلة واسلمي<sup>(٢)</sup>**

وسأئل لبيد بن ربيعة ديار محبوبته وكان موثماً بدمد ردها، فماد وسأئل نفسه:  
كيف سترد أطلال ذات طبيعة صخرية أبدية، وكأنه يكشف ذلك للمرة الأولى:

**فوقفت أسألهما وكيف سألنا  
صنًا خوالد ما يُبين كلامها<sup>(٣)</sup>**

ومن الطبيعي أن الشاعر كان يعلم عجز الأطلال عن الرد على سلامه،  
بله سؤاله ومناجاته لها، ومع ذلك فهو يحييها ويسألهما ويناجيهما، وهو من خلال  
مناجاته لها يرى أنه يحيي محبوبته، مسقطاً ما في نفسه من شوق جامح لمحبوبته  
على الطلل، ومعبراً من خلال صمت الطلل عن صمتها المطلق.. و (صمت) الطلل لا  
يعني إلا شيئاً واحداً هو غياب الحبيبة. ومع أن الشاعر يعلم كل هذه الحقائق، إلا  
أنه يقدم على فعلٍ معاكس، لأنه في حاجة ماسة إلى تثبيت نفسه وتخفيف أو إزالة  
توترها والحصول على الهدوء الذي يسبق (عاصفة القصيدة)، ويريد متكاً ينطلق  
منه إلى أفانيته الشعرية من خلال شعره بشكل عام أو من خلال مطوِّلة تلاعب  
أفكارها مخيلته وتريد (مشهداً مؤثراً) لبدا الانطلاقة .

لقد اتفق الباحثون القدامى والمحدثون على قدم المقدمة الطللية، وسبقها  
لمقدمات الشعراء الذين وصلتنا أشعارهم، والمقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية،  
هي نتاج الوقوف على الأطلال ويكاء الديار الدارسة ومناجاتها .

(١) مطلع المعلقة .

(٢) مطلع المعلقة .

(٣) ديوان لبيد، مصدر سابق، ص ٣٩٩ .

لقد اهتمَّ جُلُّ شعراء الجاهلية - إن لم نقل كلهم- في مستهل قصائدهم بقصة آثار المنازل أو الدار الدارسة، فخطبوها بكلِّ مشاعرهم، وبأجمل هتونهم الشعرية وأشجاءها، واستطقوها فلم تردَّ على تحيتهم ولا على تساؤلاتهم، وكانت سمتها (الصمت)، فقد «استجمعت عن منطق المسائل» عند امرئ القيس، ودأعيالك رسم الدار لم يتكلم» عند عنتره بن شداد، وكذلك لم يحطَّ النابغة الذبياني بردَّ من «دار مئة بالعلياء فالسند» حيث «عيَّت جوابًا وما بالريع من أحد»،<sup>(١)</sup> وحتى آثارها بهتت ولم يعد يراها الشاعر إلا مثل «زَجَع واشمة أسف نؤورها وضُمًا خوالد ما يبين كلامها» عند لبيد بن ربيعة، أو «تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد» عند طرفة بن العبد، أو تبدو كـ «مراجع وشم في نواشر معصم» عند زهير بن أبي سلمى.

ونرى أنهم وصفوها وحددوا معالمها بدقة، وأهتتوا في تحديد مواضعها والإشارة إلى ملامحها التي تدلُّ على وجودها في الزمن الماضي، فكانت عند امرئ القيس بـ «سقط اللوى بين الدخول فحومل»، ولم يعفُ رسمها عنده في «توضيح والمقاربة»، أما عند طرفة بن العبد فكانت في «برقة ثمعد» تحديدًا ولم تحظ بانتشار مواقعها كما هو الحال عند امرئ القيس، أوالحارث بن حلزة الذي امتدَّت آثار منازل أسماء عنده بين «برقة شماء والخلصاء فالبحياة فالصفاح فأعناق فتاق فماذب فالوفاء فرياض القطا فأودية الشريب فالشعبتان فالأبلاء»، كما امتدَّت عند عبيد بن الأبرص فكانت قفراً من أهلها على امتداد «ملحوب فالقطبيات فالذنوب فراكس فتعالبات فذات فرقين فالقلب فعدرة فقفا حير»، وكلُّها قد بدلت أهلها وحوشًا لا يمكنها الإجابة، وسنذكر علة امتدادها عند بعض الشعراء، وعدم امتدادها عند البعض الآخر فيما بعد؛ وحدد زهير بن أبي سلمى دار محبوبته بـ «دمنة أم أوفى»..

وكانت «دار عيلة بالجواء» عند عنتره، أما عمرو بن كلثوم فقد تغنَّى بـ «أطلال حاضرة» هي خمرة الأندرين وشريها ونشوتها والقيان المساهيات، وتكرار ذلك

(١) انظر المقدمات المطلوبة في معلقات كل من: لبيد بن ربيعة وطرفة بن العبد وزهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني.

الشرب في بعلبك ودمشق وقاصرين، ومن ثمَّ الانطواء بالمنيا، وهذه هي الديار  
الدارسة عنده، لقد فضَّل المقدمة الخمرية على الطللية؛ وكسر البدء بالأطلال.  
وهي جُلُّ الأحوال تضمَّنَت مقدمات قصائد الشعراء الجاهليين ذكريات علاقاتهم  
الحميمة مع آثار الحبيبة، وهي آثارٌ أمَّخت ودرَّست بذهابها، ولم يبقَ للشاعر إلا  
البكاء على أطلالها واسترجاع ذكرياتها.

#### ٥- الدعاء بالسِّقيا للأطلال :

لازم ذكر الأطلال موتيفة الدعاء بالسِّقيا لها، فالماء أصل الحياة وسببها  
وعنوانها وروحها، وحياة البدويِّ هي الصحراء القاحلة مرتبطةً ارتباطاً وثيقاً  
بالماء، ولذلك كان الدعاء بالسِّقيا لأطلال المحبوبة ملازماً لوصفها، من جانب آخر  
كانت ندرة المياه سبباً أساسياً في جذب الطلل وإقفاره ورحيل المحبوبة مع أهلها،  
وبذلك يكون قد اجتمع على الشاعر ظمأٌ روحه إلى المحبوبة مع ظمأ الأطلال  
إلى الماء وإقفارها، ولا بدُّ من الدعاء بالسِّقيا، التي هي بداية الإرواء للأرض/  
الطلل/ وبدايةً لرجوع المحبوبة، ومن ثمَّ يتحقق الإرتواء لنفس الشاعر وعاطفته  
من خلال عودة الحياة للطلل، الذي يعني في المقام الأول عودة المحبوبة وما يترتب  
عليه من عودة الاتزان للشاعر العاشق، فالسِّقيا هي طلب الإرواء لندى المحبوبة،  
والإرتواء للحبيب/ الشاعر، وعودة المحبوبة تعني النشام الحياة من جديد وانطلاق  
الإبداع لنفس الشاعر، وبإيجازٍ فإن سِّقيا الأطلال هي سِّقيا للشاعر وإرواء لذاته  
الإبداعية، يقول طرفة بن العبد:

لخولة بالأجزاء من إضمٍ طَلَلُ  
وبالسفح من قوُ مقامٍ ومُحتمل  
تريُّعة مريأعها ومُصيفُها  
مياءً من الأشراف يُرْمى بها الحَجَلُ



فلا زال غيـثٌ من ربيعٍ وضئـفٍ  
على دارها، حيثُ استقرتْ له رَجُلُ  
مَرَّتُهُ الجنوبُ ثم هَبَّتْ له الضبا  
إذا مَسَّ منها مسجِنَاغْثُلاً نَزَلَ<sup>(١)</sup>

ويخاطب المثقب العبدِيُّ صاحبيه طالبًا منهما تحية (الدار المحيل رسومها)،  
التي تهيج لديه الذكريات كلما رأى قَدَمَهَا، فيقول داعيًا بالسقيا للدار ولن كان قد  
سكنها سالف الزمن:

الا حَيُّيا الدارَ المُحِيلَ رُسُومُهَا  
تَهيجُ علينا ما يَهيجُ قديمُهَا  
سقى تلك من دَارٍ ومن حلٍّ ربيعُهَا  
نَهَابُ الغواذي وبُلُهَا ومُديمُهَا<sup>(٢)</sup>

وقد يدعو الشاعر بالسقيا لمحبيته مباشرةً وباسمها، وهو بذلك يمتني أطلالها  
السالفة ومساحتها الراهنة في آن واحد، قال عبيد بن الأبرص:

سقى الرُّبَابَ مُجَلِّجُ الدِّ  
اكنافٍ لَمَحَّ بُرُوقُهُ  
جِسْمُونَ تُكْزِزُكُرُهُ الضُّبَا  
وَفَنَّا وَمَرِيهِ خَرِيْقُهُ<sup>(٣)</sup>

ويرغم أن معظم الدعاء بالسقيا هو للعبيبة وديارها وأطلالها، إلا أننا لا  
نعدم من يدعو بها لبلاد امرئٍ كريم، كما فعل حاتم الطائي:

سقى الله ربَّ الخناسِ سَحًا وبِيمَةً  
جنوبَ السَّراةِ من مابِ إلى رَغَزِ

(١) ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ٩٨ .

(٢) حميد، شرح ديوان المثقب العبدِي، مصدر سابق، ص ٧٥ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص، مصدر سابق، ص ٦٨ .

## بلاد امري لا يعرف الذم بيته له

القشرب الصافي وليس له الكثر<sup>(١)</sup>

لقد كان الشاعر الجاهلي يدعو بالمسقى لحبوبته وأطلالها الماضية ومساکتها الراهنة ليروي ظمأها وظمأه في آن، ولكنه لا يترك ديار الكرماء أو حتى قبورهم بدون الدعاء لها بالمسقى .

### ٦- أغراض المقدمة الطللية :

تمددت آراء النقاد القدامى والمعاصرون في أغراض المقدمة الطللية وكيفية نشوئها، فمنهم من يرى أن الشاعر الجاهلي قصد من هذه المقدمات صرف انتباه المتلقي إلى الموضوع الرئيسي باستمالته إليه عن طريق الغزل والنسيب لقرب هذا الموضوع من النفوس، ومنهم من يرى أن هذه المقدمة تأتي استجابة لأحاسيس الشاعر الذاتية وتفاعله مع بيئته الصحراوية، ومنهم من يرى أن هذه المقدمة إنما هي عبارة عن معاناة فتية أو تدريب لغوي أدبي يمكن الشاعر من الولوج إلى رحاب القصيدة، بعد أن يكون قد استعاد توازنه النفسي.

وتمثل المقدمة الطللية مظهرًا إبداعيًا ووسيلةً إلهاميةً فنيّة تجربة الشاعر وتحفزه على الابتكار، «كانت هذه الأطلال تقوم بوظيفة الملهم، والمرشد والمبدع للشعراء الذين وقفوا عليها، والذين لم يقفوا عليها، حتى يستدرّجوا مواهبهم الشعرية ويستثمروا إحساسهم الفني»<sup>(٢)</sup>. ثم إن هذه الأطلال كانت في الوقت نفسه «قناعًا فنيًا يسقط الشاعر عليها جملة أحاسيسه، ويتخذها ستارًا لمواضيعه، كما تبدو لنا مقدمات النابغة الذبياني حين ينشئ قصائده، فيصف أطلاله بالوحشة حين يكون موضوعها الاعتذار، فتحلو من أي أثر لحركة الحياة ونواميسها»<sup>(٣)</sup>.

(١) حنا نصر الحتي، ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٤٨ .

(٢) محمد صادق حسن عبدالله، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعالجتها، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ١٩٢ .

(٣) المرجع نفسه، ص ١٩٣ .

ونستنتج من الرأيين السابقين أن المقدمة الطللية جاءت لتمثل استجابةً لحاجة الشاعر الإبداعية المنبثقة أصلاً من حالته النفسية، ومدةً لتفتيق موهبته الشعرية، ثم هي قناعٌ فنيٌّ توصل به الشاعر الوصول إلى ما يمكن قوله بعد تلك الأرضية التمهيدية التي لا بد منها، إذ إن الشاعر الجاهليّ جمل منها لازمةً من لوازم قريحته الشعرية، وكأنه أصبح يرباً بنفسه أن يستهل حديثه بالفخر أو المدح دون التقيد بتلك السنة الفنية.

وسواء أكانت هذه المقدمة تقليداً فنياً أم استجابةً نفسية محضة أو غير ذلك، فإن بعض الباحثين «يجتهد في إقناع القارئ بصدق تجربة الشاعر النفسية والمكانية، وربما تجربته الواقعية، حين يذهب إلى أن الشاعر الجاهليّ سجل تجربته من خلال تلك الأمكة التي أتى على ذكرها في مقدمته، بعد أن ألفها وعاشها، وتركت تلك التجربة في نفسه ما تركته من آثارٍ حية، ومن صدقٍ نفسيٍّ عميق، ويرى هؤلاء أن الشعراء لم يقفوا عند مكانٍ بعينه، بيد أنهم يتفقون على سنة الطلل، وهذا يعني - من قريب أو بعيد - واقعية معاناتهم وصدق تجربتهم»<sup>(١)</sup>.

ويرغم محدودية المدارك الداخلية للشاعر الجاهلي، ومحدودية المرجعيات الفكرية والحضارية التي اکتسبها، إلا أنه قدّم صوراً شعريةً موحيةً ومؤثرة، سواء أكانت الأمكة التي ذكرها واقعيةً أم متخيلة، فمن المؤكد أنه أضفى عليها عنصر الخيال للنأي بقصيدته عن السطحية، وإكسابها رونقاً وجمالاً من خلال بصماته وتمييز إبداعه، وهذا ينفي الائترام بتصوير الواقع الحرفي المعيش.

أما على صعيد الدلالات الفنية التي أسقطها الشاعر على تلك المسميات - بعضُ النظر عن واقعيّتها أو تخيلها - فهي على درجةٍ من التأثير والإيحاء لا محالة. «فكل بيئة كانت تمدُّ الشاعر برواهد طللية تبعاً لمسميات أمكتها التي

(١) المرجع نفسه، ص ١٩٤ .

أودعها خلاصة ذكرياته، فأثرت فيه حتى أسقط عليها نفسه ووجدانه، لأنه يريد أصحابها، لذلك أسرف في ذكرها لأنها متفَسَّ عواطفه وأحلامه، كما كان لهذه الأمكنة في المقدمات الطللية دلالاتٌ فنية، هي من العلم بمكان لدى الشاعر يقصدها قصداً فهي ليست سنَّةً طلليةً فحسب بل كانت سنَّةً فنيةً ونفسيةً يرمي من ورائها إلى معانٍ شتى<sup>(١)</sup>.

ربما يؤلف الشاعر أحداثاً ويدخل فيها خياله الشعريَّ الإبداعي، ولكن مصداقية معاناته ترتفع عندما يذكر أسماء مواقع طلليةً بعينها لها وجودٌ جغرافيٌّ معروف، وفضلاً عن ذلك فهو يختار من أسماء مواقع ربما كانت كثيرة، يختار من أسمائها ما ينعكس على عالم نفسه الداخلي ويلائم حالته النفسية الناتجة عن أسباب طليتها، ولربما سمى أماكن لمسقط الفاظها على واقعه، فيسمي امرؤ القيس (سقط اللوى والدخول فحومل فتوضح فالمقراة) مسقطاً ذلك على مصرع أبيه الملك وسقوط لواء دولته، ويتذكر طرفة بن العبد وميض البرق وهموده من (برقة ثممد)، وينادي النابغة (العلياء فالسند) ذاكرًا علوَّ مقامه السابق عند النعمان بن المنذر وطالباً السند لاستعادة مكانته من خلال الأصقاء وقصائده الاعتذارية، ويستدعي زهير بن أبي سلمى آثار حرب داحس والغبراء من خلال (حومانة الدراج فالثلثم) وكأنه يأمل أن تزول حالة الحرب فتصمت حومتها، وتتلم أسلحتها، وتعود للحياة طبيعتها، ويرى عمرو بن كلثوم خطأ الساقية الصابنة وشرب الخمرة مدخلاً لطلله الخاص وصولاً لمحبوبته ليلى وإنجازاته وإنجازات قومه بني ثعلبة في حرب البسوس، وعند الحارث بن حلزة تكون (أسماء) هي المدافعة في حومة التحكيم لدى عمرو بن هند وإن رحلت تحل محلها محبوبته الجديدة هند، وهاتان المحبوتان تنتقلان بين (برقة شماء فالخلصاء فالحمية فالصفاح فأعلى ذي فتاق فغاذب فالوفاء فرياض القطا فأودية الشرب فالشعبتان فالأبلاء فالعلياء فالعقيق فشخصين فخرزان)، ولا يغرب عن الذهن دقة أسماء هذه الأماكن

(١) المرجع نفسه، ص ١٩٥ .

ورمزيتها كالخلاص مما بين القبيلتين من ثاراتٍ ومحن (الخلاصاء) أو ما يترتب على إنهاء الخلافات والحروب من حياةٍ جديدة (الحياة) وتبيين محاسن الصنف ومزاياه (الصفاح)، ويطالب خصومه / أبناء عمومته بالوفاء لتعهداتهم من خلال قوله (فالوفاء)، وتبقى كلمة (خزان) وهي اسمٌ لجبلٍ أوقع فيه بنو تغلب بني بني بكر وكأنه يقول لهم لقد أصبتمونا فكفانا هذا وكفاكم. لقد ذكر الحارث أسماء مواقع دياراتٍ كثيرة، وذكر عبيد بن الأبرص أيضًا أسماء مواقع دياراتٍ عديدة لا نريد فيها تفصيلاتٍ للإيجاز. على أية حال كثرت أسماء المواقع وعطفت على بعضها بالفاء لقربها في نفس الشاعر المحبُّ برغم بعدها الجغرافي، وكان لزامًا ذكر اسم المحبوبة / المحبوبات في المقدمة الطللية وهذا شأن آخر .

«إن هذه المقدمات الطللية أو الغزلية تمثل جزءًا من حياة الجاهلي، وهو حين يقف عندها يستحضر ذكرياته ويعود لأيامه وصباه، فتثير في نفسه الوانًا من الأسى والشجو والحنين، فيندفع في مناجاة هذه الديار ومخاطبتها ووصف آثارها وتصور ما كان فيها، فهو في الحقيقة يعبّر عن إحساساتٍ صادقةٍ وعواطفٍ صحيحة تملأ شغاب نفسه، ومن ثم فهو يصور أحاسيس صادقة وعواطف جياشة، والديار بالنسبة للجاهلي تمثل الوطن المهجور والأهل والصحب والأحبة، فهي ليست في أساسها تقليدًا كما صارت عند المتأخرين من أمويين وعباسيين، بل هي حياة وذكرياتٌ عزيزةٌ عليه»<sup>(١)</sup>.

لقد كانت حياة الجاهلي حياةً متنقلةً خلف الكلا والماء، أي أنها حياة ترحلٍ في غالبها، مما يترك أطلالاً بعد كل انتقالٍ إلى مكانٍ آخر، مما وسّع الحيز المكاني للطلل في حياة الجاهلي، حتى إنه حين يقف على الطلل يتعدى التعبير عن أساء وحزنه لفراق الحبيبة، إلى الحنين لوطنه المصغر بكل ما يثيره في نفسه من مشاعر.

(١) شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص ٦، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٦، الفصل الثاني (الوقوف على الأطلال) ص ٣٨ - ٨٣، وانظر: يحيى الجبور: الشعر الجاهلي - خصائصه وفنونه، دار التربية، بغداد ١٩٧٢، ص ١٣٤ .

فالتساؤل الذي يمكن طرحه بهذا الصدد، «هل بالضرورة أن جميع الشعراء الذين تقننوا بالأطلال عاشوا التجربة أو عايشوها؟ وهل بالضرورة رحلت عنهم حبيبتهم فوقفوا واستوقفوا في زمنٍ بعينه وأماكن محددة، وبكوا واستبكوا؟ أو أن تلك سنةً فنية رُسِمت من قبل شاعر ما، فوجدت صدًى نفسياً مقبولاً ومؤثراً لدى لفيفٍ من الشعراء الذين تأثروا بهذا المطلع، وأتوا بما أتى به هذا الشاعر الأول الذي لانشك في صدق تجربته ولوعة مأساته الماطفية، لتصبح تقليداً هنياً متبعاً يسير على منواله الجميع على أنه يمثل النموذج أو المثال المحتذى»<sup>(١)</sup>.

إن ما يرجح الاقتداء بشاعر رائد ابتكر المقدمة الطللية واقتفاء الشعراء الآخرين، «أن المقدمات الطللية - في جملتها وعلى اختلافها - لا تخلو من نصٍّ شعريٍّ مكرور، على ما في هذا النص من خصائص شعرية متميزة بعض التميز، تدل على فردية كل شاعر، وعلى شخصيته الشعرية إلا أن هذا الموضوع العام، أو السياق العام الذي تدور حوله معاني المقدمة وتراكيبها يكاد يكون نفسه في أغلب الأحيان، ناهيك ببعض المقدمات التي تأتي بعض أبياتها متضمنة في أبيات أخرى من مقدمة أخرى، ثم إن هناك ذكرًا مكرراً لأثار الدار ويقاياها ولوازمها تتكرر بأساليب متشابهة مثل: ذكر الطلل، واليكاء عليه والوشم، والنؤي، ويمر الأرام، والأثافي وذكر الأماكن أو المواضع التي كانت منبع هذه الذكريات»<sup>(٢)</sup>.

إن الوقوف على الأطلال في أحد معانيه يكون استمداً لقوى الطبيعة وإشراكاً لها بل وتسخييراً لخدمة العمل الفني للشاعر وعلاجاً لنفسه وهو مقبل على نظم قصيدته بأجزائها وأغراضها العديدة المخزونة في وعيه، أو تلك التي في طور التكوين في لوعه؛ وقد ذهب أحد الباحثين إلى حد الاعتقاد بأن المقدمة الطللية تقوم بعملية التطهير، وبالتأكيد كان الشاعر في تلك الوقفة يستلهم ولو بعقله الباطن العديد من المواقف الأسطورية، الواضحة أحياناً، أو التي أدغمت

(١) بوجمة بو يمي، المقدمة الطللية بين الاستجابة النفسية والتقليد الفني، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

(٢) المرجع نفسه .

في النسيج الفكري والاجتماعي لمجتمعه أحياناً أخرى، مما يساعده على تحمّل  
المواقف الصعبة، فتتجدّد طاقات نفس الشاعر، وتبعد ظلمات وحشتها. وتلطف  
من ذهولها كلّما تعكر صفوها، ومن هنا لم يأت بكاء الشاعر للبكاء، ولكنه أتى علّة  
لشفاء نفسه الملتاعة، حين تبلغ هذه النفس درجة التأزم، فتارةً تتلمس التماسك  
والتجلد، وأخرى تلجأ إلى الدموع والنداء والاستهزام، وكل ذلك قصد التخفيف  
من تلك المعاناة النفسية<sup>(١)</sup>.

ولاشك أن مثل هذا الحكم يصح عندما يكون الشاعر في موقف معاناة حقيقية،  
إذ إنه حين يذرف الدموع على ذكريات الحبيبة في خضم ماضيه الجميل مستعملاً  
تلك التعابير الاستهزامية التي لا تخلو من الإمدادات النفسية التي تشخصها نداءاته  
 وآهاته، فمثل هذه التوسلات تخفف من أزمته النفسية، وتظهر نفسه من أدران تلك  
اللواعج والمآسي، ولكننا لانرى أن كل هؤلاء الشعراء سواء في تلك المعاناة.

كما أن البعد الطلّي في الشعر الجاهليّ عامّة غنيّ بالمعاني الرمزية من  
الوجهة النفسية خاصّة، فقد اعتمد الشعراء في صياغتهم الفنية على الطاقات  
التي تفتقها خبايا النفس وتجارب الذات الشاعرة، وهكذا تلونت هذه المقدمات  
بتلونات النفس الإنسانية في تعاملها مع ملاسبات الحياة، ثم أسقطت كلها على  
الأطلال، ومن هنا كانت رمزية الطلل تختزن هذه المعالم النفسية وتعمق من  
تجربتها، فكان الشاعر حين يشير إلى مخلفات الأطلال من نؤي وأثافي، ويعبر  
الأرام وعرصات الدار، يشير - في الواقع - إلى كلّ ما ظلّ خامداً في نفسه أو  
في شعوره الباطني «لذلك لم تعف هذه المعالم من الذكرى، كما عفت هذه الآثار  
مهما غار الزمن واستجدت المعطيات في حياتنا لأن النفس لا تقنى، وأن عواطفها  
وتجربتها هي التي خلدت هذه الأشياء المقدسة والكائنة صورها في نفوسنا»<sup>(٢)</sup>.

(١) محمد صافق حسن عبدالله، مرجع سابق، ص ٢٠٩ .

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٠٣ .

وَيُعَدُّ المطلع أو المقدمات الطللية «من أهم الموضوعات التي ترددت في القصيدة الجاهلية، فالطلل بالنسبة لها بداية المرحلة الشعرية التي تُمر من خلالها أحاسيس الشاعر وتجربته، وقد كان اهتمام الشاعر بتلك المقدمات نتيجة للروابط الوثيقة المتصلة بإنسانيته وتنازعها مع ميوله وعواطفه وما يجول في نفسه من صراع ضد الطبيعة القاسية، والظروف الخاصة التي يعيشها»<sup>(١)</sup>. ونذكر منها الجذب والحروب والفزوات والتعرض لها على سبيل المثال؛ ولهذا فإن هذه المقدمات أخذت حيزاً مهماً من حياة الإنسان العربي الجاهلي بعامه، والشعر بصورة خاصة، لأنها تقوم أساساً على مبدأ صراع الإنسان ضد الطبيعة للثقل على هذه الحياة والبقاء فيها. والذي يمكن أن نفسر به ذلك، هو اهتمام الجاهليين الشديد بقضية الموت بشكل خاص وفرعهم منها، ومجهولية المآل بالنسبة لهم، يجعلهم يأخذون بعين الاعتبار قضايا الوجودية الكبرى، كالفناء والتناهي والعدم في أغراضهم الشعرية، ولهذا نجد في مقدمات قصائدهم بكاءً لا ينقطع على الأطلال، ونواحاً لا ينتهي على الشيب، ودموعاً لا تجف على الحبيبة الطاعنة، وليس لهذه الصورة القائمة الحزينة التي لا يسأم الشاعر من تكرارها من مدلول إذا لم تعكس إحساسه العميق بتلك القضايا الوجودية وخوفه الساحق من الفناء وتهديد القضاء بالمحو.

لم تكن موضوعات القصيدة الجاهلية وبخاصة القصائد الطوال، مرتجلة على غير نظام، بل كان الشاعر يمهّد للموضوع الذي يختاره، فيجعل له مقدمة طلية تكون منطوقاً لما بعدها، فيذكر الأحباب الراحلين منها وبخاصة المحبوبة ويصف جمالها ومحاسنها، ويتذكر أيام الهوى ومغامراته معها، وقد يفخر بنفسه أمام محبوبته الغائبة الحاضرة وربما يتداخل فخره بنفسه مع فخره بقبيلته، وتكون

(١) حسين الحاج حسن: أدب العرب في عصر الجاهلية، ط ٣، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٧، ص ٥٧.



بطولاته والوقائع الشديدة التي خاضها محور ذلك الفخر. ثم ينطلق للحديث عن رحلته في الصيد بالحصان، أو رحلته إلى ممدوحه على ناقته وتجشم أهوال الطريق التي تكون عادةً عبر الصحراء، فيطنب في وصف حصانه/ فرسه أو ناقته، ويصف مرثياته في الطريق من نباتٍ وحيوانٍ وطيرٍ، ولا ينسى وصف ما عاناه من حرٍّ شديد نهارًا وبردٍ صحراويٍّ قارسٍ ليلاً، أو مطرٍ هائلٍ ورياحٍ عاصفةٍ فضلاً عن وصف النجوم التي يهتدي بها في ليله. كما أنه يصف صراعه مع الصحراء ومكوّناتها، ليخلص بعد ذلك إلى بعض الحكَم وإلى غرضه الأساسي وهو في الغالب مدح الشخص المقصود من سراة القوم وزعمائهم<sup>(١)</sup>.

## ٧- عناصر المشهد الطللي؛

يأتي المشهد الطللي في مقدمة المشاهد الشعرية الإنسانية التي رسمها الشاعر الجاهلي، من خلال مقدماتٍ مرسومةٍ ومعروفةٍ استهلَّ بها معظم قصائده، وتتوزع عناصر المشهد الطللي / المقدمة الطللية بين المرأة التي هي المحور الرئيسي في هذه المقدمات، باعتبارها حبيبة غائبة/ راحلة / ضائعة ؛ والشاعر باعتباره الحبيب/ الفنان/ الفادح؛ والعناصر الإنسانية الأخرى مثل رفيق/ رفاق الشاعر المصاحبين له الذين عادةً «يقفون مطيهم» ليشجعوا الشاعر ويواسوه، وكذلك العنصر الإنساني الغائب مع الحبيبة وهم قومها أو قبيلتها؛ أما الأطلال الدارسة/ المحوّة أو التي لا تزال ظاهرة، بمواضعها وحدودها وأسمائها، فهي العنصر الأساسي الذي يدور عليه المشهد برمته، لأنها تشتمل على كلِّ هذه العناصر، وفضلاً عن اعتبارها عنصراً مكانياً أساسياً في المشهد الطللي، فإنها تشتمل على العنصر الزماني للذكريات مع الحبيبة بما في ذلك اللحظة الزمنية المؤثرة لرحيلها، وكذلك المدة الزمنية التي مرّت منذ ذلك الرحيل.

(١) انظر: حسين الحاج حسن، المرجع السابق نفسه، ص ٥٦ .

## ٨ - اهتمام القدماء بالمطلع القصيدة:

اهتم القدماء بالمطلع أو مقدمة القصيدة أو استهلالها أو ما عُرف بالمطلع أو المقدمة أو المشهد الطللي، لأنه أول ما يسمع منها، ويدلُّ على ما بعده من أقسام القصيدة وأغراضها، وعدوه بمنزلة وجه القصيدة وغرثها وتاجها، واهتموا ببراعة الاستهلال لأن فيها تنبيهاً لنفس المتلقي وإيقاظاً لحواسه، وكلما أثار الاستهلال تشويقاً أو تعجبياً أو تهويلاً، كان ذلك أدعى إلى الإصغاء والاستماع إلى ما بعده<sup>(١)</sup>؛ على قاعدة «مطابقة الكلام لمقتضى الحال»، وعلى ذلك يجب خلو المطلع «مما يتطير منه أو يُستجنى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء ووصف إفقار الديار، وتشتُّ الألاف، ونعي الشباب، وذمُّ الزمان، لا سيما في القصائد التي تتضمن المدائح أو التهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب، فإن الكلام إذا كان مؤسساً على هذا المثال تطير منه سامعه، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح»<sup>(٢)</sup>.

### - الشعوييون والوقفه الطللية:

وعلى مدى عصور الشعر العربي التالية للعصر الجاهلي، لم يهتم الشعوييون بالمقدمة الطللية، بل إنهم جعلوها مثار التهكم والسخرية، لأنهم أبناء حواضر لم يعرفوا كثرة التنقل من الديار، وبالتالي لم يعرفوا للأطلال معنى ومظاهر كما عرفها أبناء البوادي العرب، ولم يمانوا في كثير أحوالهم ولا في قليلها ما عاناه عرب البادية من ترحالٍ وفراقٍ، ويصعب عليهم إدراك تلك المعاناة أو فهمها، أو أنهم تجاهلوا ذلك لأسبابٍ ونظراتٍ شعوبيةٍ عنصريةٍ خاصةٍ بهم ترى أنهم أصحاب حضاراتٍ وأن العرب ليسوا كذلك، وعلى أية حالٍ لم يدركوا أو يستوعبوا

(١) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعاتين، ص ٤٣٥.

(٢) ابن طياتيا: غير الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، دار الشمال للطباعة والنشر، طرابلس، لبنان، ١٩٨٨، ص ١٣٩.

أنَّ الشاعرالجاهلي، بوقفته الطللية التي آلت إلى تقليدٍ يستمدُّ طوقسه وينهلها من تراثٍ موغلٍ في القدم، هذا الشاعر أحال الطلل المتهتم، إلى بناءٍ جديدٍ عامرٍ بالشعر والشعور، وأشعل فيه طاقة الحياة بشحنةٍ شعريةٍ ذات طرفين: ذاكرة الإنسان/الشاعر وذاكرة المكان/ الطلل الدَّارس .

ولم يفهم الشعوييون أو يستوعبوا، أهمية الوقوف على الطلل، بوصفه مثيرًا شعريًا، لا بوصفه مكانًا خاليًا فحسب، بل على العكس تمامًا، فالطلل الخالي، المتهتم من ظاهره، هو طلل عامرٌ من باطنه، والشاعرالجاهلي القديم كان يقف على الطلل الخالي وقوفًا يفضي به إلى الدخول في عوالمه الباطنة المزدحمة بالناس والأحداث القديمة، لأن الشعوييين تعاملوا مع الشعر القديم من ظاهره، فظنوا أن المقدمة الطللية ليست سوى وقفة على جدارٍ متهتم، ومكان غير مأهولٍ بالسكان، ولذلك قال أبو نواس متهكمًا:

أيها البياكي على رنم نرس  
واقفًا، ما ضرُّ لو كان جلس

- الطلل بوصفه ذاكرة،

يحتل (المكان) الجزء الأكبر والأهم في ذاكرة الشاعر، فللمكان - ويضمّنه الطلل - ذاكرةٌ صامتةٌ لا تتطرق وجامدةٌ لا تشعر، وهذا لا يعني أنها ذاكرةٌ خرساء، بل هي ذاكرةٌ تسجل كلَّ شيء، فيحصل (إيداعٌ) متبادلٌ بين ذاكرة المكان وذاكرة زائره، وتعود كلُّ صورة مجسّمة لحظة العودة إليه، أو المرور به أو الوقوف عليه من خلال الذاكرتين: ذاكرة المكان بالتعاون مع ذاكرة الإنسان. وهذا ما يتمثل في الشعر العربي القديم بكل مقدماته التي جعلت من المكان مدخلًا لإثارة الشوق وتحريك الراكذ من المشاعر النائمة، فالشاعر حين يقول «قفا نيك» فهو لا يقف وقوفًا مجردًا، أو وقوفًا ظاهرًا، وإنما يقف ليستوقف معه الزمن قبل استيقافه الصُّحب،

ويعيد كل ما مرّ من صورٍ وأحداث، فيثير الجانب المتصل بذاكرة الإنسان، بالتسويق المباشر مع الجانب الآخر المتصل بذاكرة المكان، وغياب أيّ منهما يعني فشل فعل التخيل وعدم قابليته لتوليد الصور أو الطاقة الشعرية. ولولا الوقوف على الأطلال لكان من الصعب على الشعراء تصوير الديار تصويراً حقيقياً دون تخيلاتهم أو استرجاع صور المكان عبر ذاكرتهم، وكان تصويرهم يتفاوت بين التصوير الإجمالي العام، والتصوير الخاص الذي يُعنى بأدق التفاصيل الخاصة بالمكان ومن كان يشغله، والمقدمة الطللية حافلة بتلك الصور المختلفة التي جعلت أصحابها يقدمون تجارب متنوعة فيها خصوبةً وابتكار، رغمًا عن أحادية الموضوع وتشابه المواقف. فالقضية ليست قضية تصوير «فوتوغرافي» لأنه يتأفّى وطبيعة الشعر الذي هو رؤية إنسانية معقدة لا تغلو من خواطر إنسانية ذاتية، وخيالات على درجة ما، حتى وإن افترضنا - جدلاً - أن الشاعر عبّر فعلاً عن تجربة واقعية، وأنه يصور معاشته لتلك التجربة من خلال أدوات فنية قد لا تتواءم لغيره من بقية الناس، وإلا عددنا جميع الناس شعراء. «ومع تسليمنا بشفوية النصّ الشعريّ الجاهلي، فذلك يعني بالضرورة أنّ تحديد الأزمنة والأمكنة تحديداً دقيقاً يظلّ أمراً قابلاً للأخذ والرد»<sup>(١)</sup>.

#### ٩- ريادة المقدمة الطللية:

تبقى ريادة المقدمة الطللية ومن هو منشؤها الأول، مسألة افتراضية، ويبقى تأكيد نسبتها إلى شاعر بعينه، أمراً عسيراً، وإذا كان من الصعوبة بمكان الجزم بإسناد ريادة إنشاء المقدمة الطللية لشاعر معين، وضع هذه المقدمة أول مرة، ثمّ اطلع عليها غيره من الشعراء وقاسوا عليها وجعلوها سنة حميدة، ونسجوا على منوالها لغاية في نفوسهم، أو لأنها تستجيب لحاجات نفسية، أو أن هناك أسباباً

(١) بوجمعة بوعبيد، مرجع سابق .

أخرى؟ يصعب الجزم بذلك «لأن عملية التدوين جاءت متأخرة جداً، حتى إن الاختلاف يبدو بيتاً على مستوى تحديد هذا الاسم الذي أشار إليه امرؤ القيس في بيتٍ يتيم في إحدى قصائده لا يتوافر لدينا غيره، فمن قائل «ابن خدام» ومن قائل «ابن حزام» ومن قائل «ابن خدام» ومن قائل «ابن حمام»<sup>(١)</sup>.

### عوجاً على الطلل المحيل لعلنا

نبكي الديار كما بكى ابن خدام<sup>(٢)</sup>

وهي تصورنا أن الرائد المفترض استمر في ذلك الأسلوب كتقليد/عادة/سنة استلهاً فمضى على أثره الشعراء الآخرون، ثم تعذر عليهم تجاوز هذا التقليد أو الخروج عنه لعصرٍ كامل بل وامتدت آثار ذلك لمصورٍ تالية، لأنها تعبر عن حاجات الشعراء النفسية أو الفنية أو كليهما معاً، فمن الجهة النفسية أعربوا عن خبايا أنفسهم التي انطوت على ذكريات عذبة ماضية، وتنتظر الآن في ما حولها، فلا ترى إلا دياراً قد زالت وامّحت، وغادرتها الحبيبة التي كانت تزينها وتضفي عليها الإحساس بالجمال وبالاطمئنان والسكن النفسي، وكانت تربط الشاعر بها وشائج عاطفية حميمة بشكلٍ أو بآخر، وكان حضورها في الربيع من أقوى الحوافز لإبداعه الشعري، فجاشت عواطفه، عندما رأى أن كل هذا قد زال وانمحى، ولم يبق إلا الآثار الدارسة لمنازل الحبيبة، فراح يصفها ويأسى على الزمن الذي تحول إلى مجرد ذكرى، معبراً عن تلك المشاعر والأحاسيس.

وهيظل أمر أسبقية شاعرٍ على آخر من الناحية الزمنية نسبياً بسبب اعتقادنا للنص المدون، ما دام التدوين يتم على مستوى الذاكرة الشفوية فحسب، فلربما بدأت المقدمة الطللية من ابتكار شاعرٍ جاهليٍّ أراد أن يعبر عن حاجاته النفسية ويعرب عن خبايا هذه النفس<sup>(٣)</sup>.

(١) هو (ابن خدام) في أشعار الشعراء الستة الجاهليين للأعلام الشنتمري وفي كتاب امرؤ القيس حياته وشعره للظاهر مكي و(ابن خدام) في شرح ديوان امرؤ القيس للسنوبي، وقال إن ابن خدام وابن خدام وابن حمام وهي بعض الروايات لابن حمام واحد .

(٢) السنوبي، شرح ديوان امرؤ القيس، مصدر سابق، ص ٢٠٠ .

(٣) بوجمة يعوي، المقدمة الطللية بين الاستجابة النفسية والتقليد الفني، بحث منشور على شبكة الإنترنت .

## ١٠ - البنية الفنية للقصيدة العربية في بداياتها:

ارتبطت البنية الفنية للقصيدة العربية بالبدايات الأولى للشعر العربي، وبمقدار ما تبقى هذه الأولية الشعرية غامضة ومجهولة، سواء من حيث بدايتها الزمنية أو من حيث أول الشعراء بعامة والشعراء الطليين بخاصة، تظل الظروف البنيوية الأولى للقصيدة غامضة ومجهولة أيضاً، والمراد هنا بالبنية الفنية للقصيدة هو ذلك الترابط والتساق الكلي بين مختلف عناصرها ومكوناتها، وهي عناصر ومكونات لم تكن مرتجلة على غير نظام، بل كان الشاعر الجاهلي يمهد للموضوع الذي يختاره لقصيدته بمقدمة طليية مختارة، بناءً على عدة محاور نفسية يختزنها في نفسه وعقله الباطن، ويميز من خلالها عن شتى نوازع إحساساته وتجاربه مع الأحداث، حتى يحقق بذلك غايته المنشودة والمتمثلة في تصوير رقة مشاعره وعواطفه وانقلاب أحواله جرّاء رحيل أحبته عنه، وما إلى ذلك من حوادث الأيام التي تفرّق الشمل وتمزّق الصّحب.

ارتبطت ظاهرة المقدمات في القصائد الجاهلية ببداياتها الأولى، فكان ذلك الارتباط شكلاً فنياً بارزاً، تناوله الدارسون والناقضون باهتمام، كما أن المقدمة الطليية تعدّ مظهرًا نفسيًا ذاتيًا ينبعث من عواطف الشاعر الجاهلي، وتلك طبيعة الفن الذي هو حاجة نفسية تتجسّد في حقائق الوجدان، كما أنها طبيعة الحياة التي توقظ إحساس الإنسان على معانٍ لا يستطيع إخفاءها أو تجاهلها لأنها جزء من أنفاسه .

لقد مثلت مقدمة القصيدة العربية ظاهرة فنية نشأت مع ظهور القصيدة في العصر الجاهلي، وشكّلت ركيزة أساسية من الركائز المساهمة في تحقيق الوحدة العضوية على امتداد المصور الأدبية وتواليها .

فالشاعر الجاهلي لم يكن يصنّر قصائده بالمقدمات الطللية أو غيرها عبثاً، إلا من حيث إنها «أصرة وجدانية بين المبدع والمتلقي ثم من حيث هي ضربٌ من التقاليد الفنية تتجلى من خلاله صيرورة كليهما إلى ميراث من الأعراف الشعرية المشتركة»<sup>(١)</sup>.

ويرغم ما يبدو من ذاتية مصدر مقدمة القصيدة، هي في التحليل الأخير، مشتركة وجماعية من حيث عموم الإحساس بها، سواء على صعيد الشاعر نفسه أو على صعيد المتلقي، كما أنها مشتركة بين أحاسيس الشاعر ونزعاته وعواطفه وبين الحبيبة الغائبة، وتمثل الأطلال الدارسة الجامع المشترك بين الطرفين، فبعض الشعراء يراها حية في عقله وضميره وأحاسيسه، وبعضهم يبدو أنه يائس من حياتها ويراه ميتة لأنها لا تجيب على تساؤلاته ولا يؤثر فيها بكاؤه، ويشارك المتلقون في هذا المشهد / المقدمة الطللية كل حسب فهمه للموقف.

وهذه المقدمة الطللية موضوعية أيضاً، لأن الشاعر يقدمها في صورتها الفنية وشكلها الإبداعي القائم على الإثارة والإقناع، كما أنها لا تبقى حبيسة الذات، وقاصرة على فردية الشاعر وذاتيته، بما تشير إليه من الأطلال أو النساء، بل تتعدى ذلك كله لا شعورياً لتلتقي مع نزوع الشاعر والمتلقي معاً إلى التماس أرض من التقاليد الصياغية المشتركة، التي تحقق إمالة القلوب وصرف الوجوه، دون النظر إلى قائلها أو من قبلت فيه، فتصل الشاعر بموروثه، كما تصل الجماعة بأذواقها المختلفة.

وعموماً، فإن مقدمة القصيدة العربية بما فيها المطلع، تشكل افتتاحية للقصيدة واستهلالاً لها، وقد تكون مؤلفة من بيت أو بيتين أو مجموعة من الأبيات بهدف تأدية وظيفتها في ظاهرة من الظواهر الشعرية، كالظاهرة الطللية أو الغزلية

(١) محمد فتوح أحمد، توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة، مجلة فصول، مجلد ١ ع ٤ يونيو ١٩٨١، ص ٣٩.

أو الطيفية أو الحكمية أو الوصفية أو الشعورية (همٌ أو حزنٌ، أو فرحٌ وسرورٌ..)  
قبل التدرُّج والانتقال إلى الفصل الثاني من القصيدة. (١)

#### ١١ - أمراض المقدمات الشعرية الجاهلية الرئيسية ومراحلها وأنواعها؛

لم تقتصر بنية القصيدة العربية الجاهلية على شكلٍ أو صنفٍ معيَّنٍ من المقدمات، فإلى جانب المقدمات الطللية والقرلية، توجد مقدماتٌ كثيرةٌ في الطيف والخيال والوعظ والحكمة، ومنها ما تحدَّث عن الشيب، وتطرَّق إلى عنصر الزمن وتذكَّر لحظات الشباب والتحسُّر على الكبر والمجز وظهور الشيب، ومنها ما تحدَّث عن المكان كوصف الطبيعة وجمالها، وكان منها ما تحدَّث عن المكان وركَّز على أطلال الحبيبة الغائبة، وقد تأتي في وصف الخمرة والحديث عما ينتج عنها من النشوة الجسدية والنفسية وغيرها.

إذا كانت السمة البارزة في مطالع القصائد الجاهلية هي وصف الأطلال مختلطاً بالفرل والنسيب، وكانت القلة هي وصف الخمر. أما وصف الطبيعة والاستمانة بمشاهدها للتعبير عما يجول في النفس، فيعدُّ على نحوٍ من الأنحاء شائعاً في قصائد الجاهليين، فامرؤ القيس يذكر في معلقته «توضح والمقراة والجنوب والشمال ووقوف المطايا لدى سميرات الحي»، وهذا يمثل وجوداً للطبيعة في مفتتح القصيدة الجاهلية، وكذلك فإن مقدمة معلقة زهيرين أبي سلمى ومقدمة معلقة لبید تحتويان وجوداً للطبيعة بأشكالٍ أخرى.

وقد رأى يوسف خليف أن المقدمات الطللية مرَّت في ثلاث مراحل: الأولى كانت صورة طبيعية بسيطة غير معقدة ومن أشهرها مقدمة معلقة امرئ القيس؛ أما المرحلة الثانية فكانت محاولة ناجحة للنهوض بفن الشعر وصناعته، ولم تكن

(١) عادل جاسم البيهقي، دراسات في الأدب الجاهلي/مطلقاته العربية وأطلاله الإنسانية، ج١، دار النشر المغربية، الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ٥٥-٥٦.



ثورةً على الشكل والمضمون أو تمرّدًا على التقاليد والمقومات الأصيلة لهذا العمل، ومثال ذلك مقدمة معلقة زهير بن أبي سلمى ؛ وفي المرحلة الثالثة أخذت المقدمة الطللية تتحول فيها إلى مقدمة تقليدية لأن تقاليد القصيدة العربية قد استقرت لها، ومثال ذلك مقدمة معلقة ليبيد بن ربيعة<sup>(١)</sup>.

- لقد رأى عددٌ من النقاد القدامى والمعاصرين أن الشاعر الجاهلي قصد من المقدمات الطللية/الغزلية صرف انتباه المتلقي إلى الموضوع الرئيسي باستمالاته إليه عن طريق الغزل والنسيب لقرب هذا الموضوع من النفوس.

- ومنهم من رأى أن هذه المقدمات جاءت استجابة لأحاسيس الشاعر الذاتية وخواطره النفسية وتفاعله مع بيئته الصحراوية .

- ورأى قسمٌ ثالث أن هذه المقدمات إنما تعبّر عن معاناة فنية أو تدريب لغوي أدبي يمكن الشاعر من الولوج إلى رحاب القصيدة بعد أن يستكمل عدته.

وتتميز المقدمة الطللية والغزلية بمخاطبة الرفيقين، وذكر أسماء الأماكن وتحديدها، والعطف بين أسماء هذه المواضع بالفاء، وإعادة ذكرها في أكثر من قصيدة للشاعر نفسه، أو لدى غيره من الشعراء، إذ إنّ في هذه الظاهرة الأسلوبية لفئةً فنيةً نفسية، تلغي تباعد هذه الأماكن على أرض الواقع، وتجعلها قريبة ومجتمعة في نفس الشاعر، كما لا يفوتنا أنها بقدر ما تثير الأسى والشجن في نفس الشاعر، فإنها من جانب آخر تسعده بشكل أو بآخر وتثير في نفسه ذكريات جميلة ولذا ذات مقتنصة من الماضي. لقد كان اقتران الوقفة أو المقدمة الطللية بالغزل والنسيب تقليدًا أصيلًا شائعًا يكاد يأخذ طابع القداسة لدى الشعراء الجاهليين، ويعدُّ تمهيدًا لا غنى عنه للدخول في أقسام القصيدة التالية،

(١) انظر دراسة الدكتور يوسف خليف في: مجلة للجنة، العدد ٩٨، ص ١٦ - ٢٢، والعدد ١٠٠، ص ٣٥ - ٤٤، والعدد ١٠٤، ص ٤ - ١٥، من العام ١٩٦٥ .

فيسهل تشعب أغراضها، من وصف الرحلة والناقة والصيد ومظاهر الصحراء وصراع الطبيعة ومكوناتها وما يكابده من تقلبات مناخها، وصولاً للمدح وخلافه من الأغراض الشعرية.

وقد جاء الاهتمام بالمقدمة الطللية متناسياً مع شيوعها في معظم القصائد الجاهلية؛ وما كان فيها من مزاجية الشاعر بين الحديث عن الطلل والحبيبة من ناحية، وانحصاره بين متناقضين هما الحياة والموت من ناحية أخرى؛ فحديثه عن الأطلال ما هو إلا تعبير منه عن نفوره وخوفه الشديدين من الموت والفناء، حيث لم يكن يجد تفسيراً لهما من حياة روحية أو منهج ديني، عكس حديثه عن الحب والمرأة والذي فيه إحالة إلى ارتباطه بالحياة ورغبته في البقاء<sup>(١)</sup>. وهكذا فإن القصائد الجاهلية لم تستهل كلها بالمقدمات الطللية أو الغزلية، بل تنوعت المقدمات التي يصدر بها الشاعر قصائده .

وقد فضل القدماء بعض المطالع على أخرى لأن فيها دليلاً موقفاً وإشارة ساطعة الدلالة إلى ما ينوي الشاعر الإفاضة فيه، فكانت براعة الاستهلال مؤشراً واضحاً على مجمل مضمون القصيدة، ولا بد أن يوحى المضمون بذلك، سواء أكان فخرًا أم تهنئة أم حزنًا أم همًا، وكان استحسانهم لمطلع مقدمة امرئ القيس الذي يقول فيه:

قلنا نبك من نكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الخيول فحومل

لأن صاحبه وقف فيه واستوقف ويكى واستبكى وذكر الحبيب والمنزل من جهة، ومن جهة أخرى فإنه يطفح بالذكرى الحزينة التي ألفت بظلالها وهيمنت على امتداد المعلقة، لأنها في جملتها تقصد إلى التلذذ بذكرى الماضي الذي انقلب إلى اللوعة عليه، والمرارة والحزن على الحاضر أيضًا، لأنه لم يخلف له إلا لوعة

(١) سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والرحلة في الشعر الجاهلي، ط١، ١٩٨٦، ص ٣١٩ - ٣٢٠.

الذكريات الحزينة، وهذا هو المعنى التفصيلي العام في المعلقة. ويمكن اختصار كل تفاصيلها بكلمتين «قفا نيك»، أو بصيغة أخرى يمكن اختصار مضامينه في الملاقة بين أمرين «التوقف والحركة»<sup>(١)</sup>. وبذلك اعتبر مطلعها أفضل المطالع على الإطلاق، لأن ما يقوله الشاعر في ثانيا قصيدته إنما هو شرح وتقصيل لما أوجزه في مطلعها، لذلك ذهب هذا المطلع مذهب الأمثال فقالوا: أشهر من قفا نيك .

## ١ - المقدمة الطللية:

هي وقوف الشاعر على الأطلال ييكي ديار الحبيبة ويرصد ما أصابها بعد أن غادرتها الحبيبة وأهلها، فتحولت إلى أطلال مقفرة تغمرها الرمال وتسرح فيها أسراب الحيوانات الوحشية مما يستدعي صورة المحبوبة في خيال الشاعر فينتقل من الطلل إلى النسيب والفزل، ويصف محبوبته وتحسره عليها وعلى رحيلها وفراقها؛ مما يهيئه للانتقال إلى العنصر الثالث وهو وصف الصحراء ووصف رحلة محبوبته وأترابها من الظعائن، كما يصف رحلته فيها وأوصاف راحلته/فرسه أو ناقته مبيناً جراته ومفتخراً بنفسه، إلى أن يخلص إلى غرضه الأساسي في القصيدة، من مدح أو فخر أو غير ذلك من الأغراض الشعرية .

## ٢ - المقدمة الغزلية:

وقد قسمها الدكتور يوسف خليف إلى قسمين: مقدمة غزلية حسيّة، ومثل لها بمقدمة معلقة الأعشى:

ودع هريرة إن الركب مرتحل  
وهل تطيق وداعاً إيها الرجلُ  
غراء فرعاء مصقولٌ عوارضها  
تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحل

(١) مصطفى خالص: صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢، ص ١٢ - ١٣ .

أما القسم الثاني فهو المقدمة الغزلية المعنوية/ العفيفة وقد مثل لها الدكتور خليف بتائية الشنفرى التي يقول فيها :

الا أم عمرو اجمعت فاستقلت  
وما ودعت جيرانها إذ تولت  
وقد سبقتنا أم عمرو بأمرها  
وكانت باعناق المطي اقلت  
بعيني ما أمس فباتت فاصبحت  
فقضت أمورا فاستقلت فولت<sup>(١)</sup>

## ١٢- النزعات:

اتجهت بعض قصائد الشعراء الجاهليين في مقدماتها إلى نزعات معينة لم يكن لها صفة الشبوح، على العكس من المقدمة الطللية التي كان شيوخها واسعاً، ومن هذه المقدمات:

### - المقدمة الوصفية :

وهي نوع آخر من المقدمات تستبدل الطبيعة والصيد فيها بمكوّن النسب، وهي نزعة لم تأخذ سمة الشبوح أيضاً، ومثال ذلك مقدمة لامية زهير بن أبي سلمى ومطلها:

صحا القلب عن سلمى واقصر باطله  
وغرّي الفراس الحبا وزولحه  
واقصر عفا تعلمين وشئت  
علي سوى قصد السبيل معادلته

(١) الشنفرى، الديوان، ط١، جمع وشرح وتحقيق، محمد نبيل طريفى، دار الفكر العربى، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٣٦ .

وقال العذاري إنما انت عُمنا

وكان الشباب كالخليط مُزايله<sup>(١)</sup>

- المقدمة المباشرة :

وهي المقدمة التي تدخل مباشرة في هدف القصيدة وموضوعها الرئيس، فيمدح الشاعر أو يفتخر أو يرثي أو يهجو أو يتفزل أو يعتذر مباشرة دون استهلال يخلص منه إلى ما يريد، وربما كان الدخول المباشر إلى الفرض هو المقدمة، وقد تكون الرحلة والراحلة أو الصراع هو المستهل كما جاء في شعر الأعشى :

فدئ لبني ذهلٍ بني شيبانٍ ناقتي

وراكبُها يومَ اللقاءِ وقلنَّ<sup>(٢)</sup>

وعلى النقيض مما قاله الأعشى في بني ذهل بن شيبان مادحاً، فإن قريط بن أنيف قد هجاهم بدءاً من مستهل قصيدته عندما نهبوا ثلاثين من إبله، مما يعدّ دخولاً في مقدمة مباشرة للقصيدة حينما قال :

لو كنتُ من مازنٍ لم تستبجِ إبلي

بنو اللقيطة من ذهلٍ بني شيباننا<sup>(٣)</sup>

- المقدمة الخمرية:

تعدّ المقدمة الخمرية من النزعات الشاذة والنادرة في الشعر الجاهلي، وهي افتتاح القصيدة بالرغبة في الخمر والنهم في الشرب كمقدمة معلقة عمرو بن كلثوم<sup>(٤)</sup>، الذي كرّس مقدمة معلقته للتعبير عن الرغبة في الخمر والشرب والنهم

(١) الأعلام الشنتمرى: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ط١، ج١، تخريج: إبراهيم همس الدين، منشورات محمد علي بيضون: بيروت ٢٠٠١، ص ٢٤٠ .

(٢) كتاب الصبح الخنير في شعر أبي بصير، مصدر سابق، ص ١٧٩ .

(٣) أبو تمام: ديوان الحماسة، ط١، تحقيق: عبدالمتمم أحمد صالح، دار الجيل: بيروت ٢٠٠٢، ص ٢٩ .

(٤) سعد إسماعيل هليبي: مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمقتضب، ط١، مكتبة غريب، القاهرة، ص: ١٠١-١٠٢ .

والفرل والافتخار بذلك، ثم «يتناول هجأة بالفخر أمام عمرو بن هند، وهي الخمر يتأنى ويمرض حديثه عنها من خلال فخره واعتزازه، ولعله يمهّد بها لثورته وغضبه على ابن هند، فنذكر الخمر في مجال الشجاعة والفروسية شائع في الشعر الجاهلي»<sup>(١)</sup>، يقول عمرو بن كلثوم في مفتتح معلقته:

ألا هبّي بصحنك فاضبحينا  
ولا تبقي خموز الاندينا  
مشعشة كان الحصى فيها  
إذا ما الماء خالطها سخينا

ثم يخلص بعد الفراغ من المقدمة الخمرية إلى ما يشبه شعر الحكم في سبعة أبيات منها قوله:

وإننا سوف ندركننا المنايا  
مقدرة لنا ومقترينا<sup>(٢)</sup>

- مقدمة الشيب ويكاء الشباب:

كثرت في شعر عمرو بن قميئة، الذي عدّه الدارسون القدماء أول من سار على هذا المنوال متمردًا على المقدمة الطللية، ومن ذلك قوله :

يا لهف نفسي على الشباب ولم  
أفقد به إذ فقدته أمما  
قد كنت في ميعه أسر بها  
أمنع ضيمي وأهبط الغصما<sup>(٣)</sup>

كذلك (بائية) سلامة بن جندل ومطلما:

(١) سعد إسماعيل شامي، المرجع السابق، ص ٣٦-٣٩.

(٢) انظر معلقة عمرو بن كلثوم في: التبريزي، الأتباري، النوزلي، مصادر سليقة.

(٣) ديوان عمرو بن قميئة، مصدر سابق، ص ٤٠ .

أودى الشباب حميدا نو التعاجيب  
 أودى ونلك شأؤ غير مطلوب  
 وأى حديثا وهذا الشيب يطلبه  
 لو كان يدركه ركض العاقيب<sup>(١)</sup>

- مقدمة الطيف:

ومثالها قصيدة بشامة بن الفدير اللامية ومطلعها :  
 هَجَرْتُ أَمَامَةَ هَجْرًا طويلا  
 وَحَمَلْتُ النَّأْيَ عَيْنًا ثَقِيلا  
 وَخُمُلْتُ مِنْهَا عَلَى نَائِيهَا  
 خِيَالًا يُوَافِي وَثِيلاً قَلِيلا<sup>(٢)</sup>

والقصيدة القافية لتأبط شرًا ومطلعها :  
 يَا عَيْدَ مَا لَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِيرَاقٍ  
 وَمَرُّ طَيْفٍ عَلَى الْأَمْوَالِ طَرَاقٍ<sup>(٣)</sup>

- مقدمة الحزن والهموم وشكوى الزمان:

ومنها قول النابغة الذبياني:  
 كَلَيْتَ لَوْ أَنَّ أَمِيمَةَ نَاصِبٍ  
 وَلَيْلٍ أَقَاسِيَهُ بَطِيءِ الْكَوَاكِبِ<sup>(٤)</sup>

وقوله:

أَتَانِي أَيْبُتُ اللَّعْنِ أَتُّكُ لَمُتَنِي  
 وَتِلْكَ الَّتِي أَهْتَمُّ مِنْهَا وَأَنْصَبُ

(١) ديوان سلامة بن جندل، مصدر سابق، ص ١١ .

(٢) المضئليات، مصدر سابق، ص ٤٤ .

(٣) تأبط شرًا: الديوان، ط١، إهداء وتقديم: طلال حريه (الدار المثلثة، بيروت ١٩٩٣)، ص ٤٨ .

(٤) النابغة الذبياني: الديوان، ط١، سلسلة ذخائر العرب رقم ٥٢، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف،

القاهرة ١٩٩٠، ص ٤٠

فبِتُّ كَانَ الْعَابِدَاتِ فَرَشَنِي  
هَرَأَسَا بِهِ يُعَلِّي فَرَأَشِي وَيُقَشَّبُ<sup>(١)</sup>

وقوله:

كَتَمْتُكَ لَيْلًا بِالْجَمُومَيْنِ سَاهِرَا  
وَهَمْنَيْنِ هَمًّا مَسْتُكُنَّا وَظَاهِرَا  
أَحَادِيثَ نَفْسٍ تَشْتَكِي مَا يَرِيئُهَا  
وَوِزْدَ هَمُومٍ لَمْ يَجْنُنْ مَصَابِرَا<sup>(٢)</sup>

- مقدمة الحكمة والوعظ :

ومثالها ما جاء في شعر لبيد بن ربيعة من قصيدة يقول في مطلعها:  
بَلِينَا وَمَا تَبْلَى النُّجُومُ الطُّوَالُ  
وَتَبْلَى الْجِبَالُ بَعْنَا وَالْمَصَانِعُ<sup>(٣)</sup>

وكقول أمية بن أبي الصلت:  
أَلَا كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ غَيْرَ رَبِّنَا  
وَلِلَّهِ مِيرَاثُ الَّذِي كَانَ فَانِيَا  
وَلِيٌّ لَهُ مِنْ دُونِ كُلِّ وَلايَةٍ  
إِذَا شَاءَ لَمْ يُفْسِدْ جَمِيعًا مَوَالِيَا<sup>(٤)</sup>

وقوله:

حَيًّا وَمَيِّتًا لَا أَبَاكَ إِنَّمَا  
طَوَّلَ الْحَيَاةَ كَزَادِ غَدٍ يَنْفَدُ<sup>(٥)</sup>

(١) المصدر نفسه، ص ٧٢ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٧ .

(٣) ديوان لبيد بن ربيعة، مصدر سابق، ص ١٦٨ .

(٤) أمية بن أبي الصلت، الديوان، ط ١، جمعه وحققه وشرحه: سجيح الجبيلي، دار صادر، بيروت ١٩٩٨، ص ١٥٠ .

(٥) المصدر نفسه، ص ٤٩ .



- مقدمة العذل واللمح واللموم :

وقد رأينا مثل هذه المقدمات في الفصل الثاني من هذه الرسالة فصل «المشهد الإنساني للمرأة في الشعر الجاهلي»، من خلال المرأة العاذلة في قصيدة تميم بن أبي بن مقبل ومطلعا:

يا حُرَّ امسيت شيخًا قد وهى بصري  
والتأت ما دون يوم الوعد من عُمرِي  
يا حُرَّ من يعتنز من أن يُلِمَّ به  
رَيْبُ الزمان فإني غيرُ معتنزِ  
يا حُرَّ امسى سوادَ الرأسِ خالطهُ  
شَيْبُ القذالِ اختلاطَ الصُّفْرِ بالكُنْزِ  
يا حُرَّ امست تليأتُ الصُّبَا نهبث  
فلمستُ منها على عَيْنٍ ولا اثر  
كان الشبابُ لحاجاتٍ وكنَّ له  
فقد فرغتُ إلى حاجاتي الأخر<sup>(١)</sup>

وكذلك رأينا مثل هذه المقدمة في شعر حاتم الطائي :

وعاذلة هبث بليل تلومني  
وقد غاب عيوق الثريا فعزدا  
تلوم على إعطائي المال ضلّة  
إذا ضنُّ بالمال البخيل وصردا  
تقول: الا امسك عليك فإنني  
أرى المال عند المسكين معبدا  
نريضي وحالي، إن مالكَ والقر،  
وكلُّ امرئٍ جاري على ما تعودا<sup>(٢)</sup>

(١) تميم بن أبي بن مقبل: الديوان، تحقيق: مزة حسن دار الشرق العربي ببيروت و حلب ١٩٩٥، ص ٦٩ .

(٢) ديوان حاتم الطائي، مصدر سابق، ص ٧٧ - ٧٨ .

ورأيناها أيضاً في قصيدة المنخل اليشكري:  
 إن كنت عائلتي فسييري  
 نحو العراق ولا تحوري  
 لا تسالي عن جُل ما  
 لي وانظري كرمي وخيري<sup>(١)</sup>

وعموماً فإن المقدمة الطللية هي أعرق مقدمة أو استهلال أو افتتاحية شعرية في تاريخ بناء القصيدة العربية، ويلازمها الغزل ويشاركها في عراشته على طول تاريخه أيضاً، وما سوى ذلك من المقدمات إنما هو خروج وانزياح عن هذا الأصل وتجديد للصيغ القديمة.

#### - مقدمة الفروسية

ومثال ذلك (راثية) حاتم في مخاطبة زوجته ماوية ومطلمها:  
 املاوي إن المال غداً ورائح  
 ويبقى من المال الاحاديث والذكر  
 املاوي، أنسي لا أقول لسائل  
 إذا جاء يوماً: حل في مالنا نَزْرُ<sup>(٢)</sup>  
 وراثية عروة بن الورد في مخاطبة زوجه أم حسان ومطلمها:  
 اقلي علي اللوم يا بنت مندر  
 ونامي وإن لم تشتهي النوم فاسهري<sup>(٣)</sup>

(١) أبو تمام: ديوان الحماسة، مصنف سابق، ص ١٥١ .

(٢) ديوان حاتم الطائي، مصنف سابق، ص ٦٤ .

(٣) ابن السكيت: شعر عروة بن الورد الميمسي، ط١، تحقيق: محمد فؤاد نعام، مكتبة دار العروبة، الكويت، ومكتبة الخالجي، القاهرة ١٩٩٥، ص ٤١ .

يشترط ابن رشيق القيرواني في المقدمة أن تكون سهلة المأخذ متصفة بالقوة والجزالة، ويستحسن التخفف في قصيدة المدح لا لسبب هنّي، بل رغبة في إرضاء الممدوح وعدم صكّ سمعه وتجنب مله، ويرى بأن طول المقدمة أقرب ما يكون إلى تحقيق الفنية، كما يشترط في المطلع أن يكون مشيراً إلى الغرض إشارة مقتضبة سريعة، ويمسّه لمسة خفيفة لأن الشعر قفل أوله مفاتيحه، فإذا انفتح أوله يكون الشاعر قد وضع رجله في الركاب وانفتح له ما كان مغلقاً<sup>(١)</sup>.

ولعل معلقة الحارث بن حلزة الإشكري، اعتماداً على ما جاء به حازم القرطاجني، قد حازت قصب السبق في هذا المضمار، بالنظر لتسلسل المواضع فيها وتماسك أبياتها وانسجامها، ولذلك عدت أجود الشعر ابتداءً، والشيء نفسه ينطبق على مطلع معلقة امرئ القيس .

وإجمالاً فإن المقدمة الاستهلاكية، في أيّ غرض كانت، ينبغي أن تكون لللمحة الدالة على مضمون القصيدة، والشرارة الأولى لتوصيل الشحنة الوجدانية المثيرة للمتلقي ويكون لها تكثيفها الخاص في «استدراار العاطفة واستجلاب الاهتمام أو تحفيز الأذهان للإنصات والمتابعة على الاستمرار والتدرج حتى ينتهي الشاعر إلى مراده»<sup>(٢)</sup>.

حين تناول النقاد مقدمة القصيدة العربية بالتحليل، نظروا إليها من خلال القصيدة الجاهلية التي استوحوا منها أسسهم وبنوا عليها أصولهم، ولم تخرج تفسيراتهم لها عن إطار القصيدة القديمة وحدودها، وأبرز من تناول الظاهرة بالتحليل والتفسير :

(١) ابن رشيق القيرواني «العمدة في محاسن الشعر والأدب الجزء الأول» ص ٢١٨ .

(٢) سعيد الأيوبي، المرجع السابق، ص ٢٢٤ - ٢٢٧ .

- ابن قتيبة الذي يقول «وسمعت بعض أهل الأدب، يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الرّيع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطّاعنين عنها، إذ كان نازلة المَعَد في الحلول والظمن على خلاف ما عليه نازلة المَدْر، لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماءٍ وانتجاعهم الكلأ وتبّعهم مساقط القيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالتنسيب فشكا شدّة الوجد وألم الفراق، وفرد الصّباة والشوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصفاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريبٌ من النفوس لأثبط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً به بسبب وضارباً فيه بمهم حلالٍ أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصفاء إليه، والاستماع له عَقِب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر، وسَرَى الليل وحرّ الهجير، وإنشاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبة حقّ الرجاء وضمامة التأميل، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المنيج، فبعثه على المكافأة، وهزّه للسماح وفضّله على الأشباه وصغّر في قدره الجزيل، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل هيئلاً السامعين ولم يقطع وبالنفس ظمأ إلى المزيد»<sup>(١)</sup>.

إن الفكرة الأساسية التي يتمحور حولها هذا النص تتلخص في أنه «لا مندوحة من المقدمة الشعرية التي تتألف من الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الرحلة والراحلة وما إلى ذلك، وهو يكشف عن سبب المقدمة وأهميتها فالأطلال لذكر أهلها الطّاعنين، والغزل لاستمالة القلوب واستدعاء إصفاء الأسماع»<sup>(٢)</sup>.

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط ٦، قدم له الشيخ حسن تميم، راجعه وأعد هوارسه: الشيخ محمد عبد المنعم المريان، دار إحياء العلوم، بيروت ١٩٩٧، ص ٣١.

(٢) يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص ٢١٢ - ٢١٣.

إن محاولة ابن قتيبة تعدُّ من بين أولى المحاولات التي تعرّضت لقضية المقدمات بالتفسير والتحليل فهو يرى أن شعراء الجاهلية، قد عمدوا إلى نظم قصائدهم بطريقة محددة، حيث بدعوا بذكر الديار المهجورة والأطلال الدارسة، وانتهوا بمدح ممدوح ... ومما لا شك فيه أن ابن قتيبة كان على وعي نقدي تام بماهية هذه المقدمات من جهة كونها تشكل صلة وصل ناجعة للربط بين الشاعر والسامع، ومن جهة كونها نابغة أيضًا من خلال ما يشتركانه من أعراف وتقاليد فنية وما إلى ذلك، أي أن هذه المقدمات تأخذ طابعًا جماعيًا صفتة الاشتراك من جهة الإحساس بها على الرغم من ما يظهر من طبيعتها الخصوصية بالنسبة للشاعر، ومن جهة أخرى تأخذ شكلًا موضوعيًا، وذلك أن الشاعر يقدمها مبنية على ركيزتين أساسيتين هما الإثارة والإقناع القادمين من صورتها الإبداعية والفنية. وينتهي ابن قتيبة إلى أن المقدمة تصبح موازيًا شعوريًا لنزوع الشاعر والمتلقي معًا إلى التماس ضرب من التقاليد والعادات المشتركة، فهي إذا تقليد فني يصل الشاعر بموروثه من ناحية، ويذوق الجماعة من ناحية أخرى، وهكذا لم يعد قائمًا ما قيل من تناقض بين ذاتية المقدمة وموضوعيتها، ومن هذا المنظور كان تفسير ابن قتيبة للمقدمة.

أما ابن رشيق القيرواني فإنه لم يضيف شيئًا إلى ما قدمه ابن قتيبة، وإنما سلك مسلكه ويكاد يردد نفس عبارته، فهو أيضًا يرى أنه لا يمكن الاستغناء عن مقدمة الأطلال أو مقدمة الغزل، بل يعتبره شرطًا قسرًا حين يعيب على الشعراء هجومهم على الغرض مكافحة وتناولهم إياه مصافحة ولا يبسطون في كلامهم للنسب، فملخص منظوره للظاهرة يتمحور حول تصنيفه لمجموعة من قصائد الشعراء ضمن دائرة القصائد الناقصة، كما هو الحال بالنسبة للخطب البتراء، فيقول وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدرج لما بعده<sup>(١)</sup>.

(١) ابن رشيق القيرواني: المصنف ج ١ ص ٢٢٥.

ومنهم من يذهب إلى أن مقدمة القصيدة كانت أمرًا طبيعيًا عند شعراء المرحلة الفنية الأولى من حياة الشعر الجاهلي، من خلالها يعبر الشاعر عن ذاتيته وغرضه الشخصي من القصيدة قبل أن يصل إلى القسم الموالي منها.

#### ١٤ - آراء المحدثين في مقدمات القصائد الجاهلية:

لقي رأي ابن قتيبة معارضة كبيرة وطلعنا شديدًا غير مسبوق من النقاد والباحثين، فدعم رأيه قوم وأنكره قوم آخرون، ومن بين أبرز المعارضين له، الدكتور عز الدين إسماعيل الذي رأى بأن تفسير ابن قتيبة تفسير غير صحيح أو غير كافٍ على الأقل ويشوبه غموض وقصور كبير مصدرهما اعتبار النسيب أداة فنية موجهة إلى المتلقي، في حين أنه يشكل القسم الذي يكون فيه الشاعر في حالة ارتداد إلى نفسه وخلوة بها، ويرى بأن إتيان الشاعر بالنسيب في قصيدته لم يكن إلا تعبيرًا منه عن موقفه من الحياة والكون، وينحصر تعريفه له في جمعه لمكونين أساسيين أحدهما يذكر بالفناء والزوال وهو الأطلال، والثاني يحيل على الحياة وهو الحبيبة، فهو إذا صراع بين حب الحياة وغريزة الموت. فمز الدين إسماعيل يرى في مقدمة النسيب تعبيرًا عن الصراع بين عنصرَي الحياة والموت، الحياة التي يطمح إليها الشاعر ويرغب في تحقيقها في المستقبل، والموت الذي يطارده ويلاحقه أينما حل وارتحل<sup>(١)</sup>.

ويخلص إلى القول بأن مقدمة القصيدة الجاهلية كانت بمثابة المجال الذي يعبر فيه الشاعر عن إحساسه بتلك العناصر الكونية وموقفه منها، وأنه قد جمع في قطعة النسيب بين مكوني الحياة والموت، واجتماعهما وارتباط أحدهما بالآخر تأكيد لإحساس الشاعر بالتناقض، سواء في عالمه الخارجي أو الباطني، وهو تناقض وجودي واقعي يتجسد في واقع الحياة كما يتجسد في كيان الإنسان الحي،

(١) سعيد الأيوبي: المرجع السابق ص ٢٢٢.

وهذا ما يفسر للنقاد أن مقدمة القصيدة لم تكن إلا تعبيراً عن أزمة الإنسان الجاهلي وعن موقفه من الكون وخوفه من المجهول.

أما سهير القلماوي فقد اعتمدت على الشعر الجاهلي وغيره في تفسير الظاهرة وتحليلها، وقد افترضت فيه ما قد يتراءى لكثير منا في الوقت الحاضر بعد تفكير عميق في الحياة والوجود، فقد فسرت وقفة الشاعر الجاهلي على الأطلال بأنها تعبير عن الوجود الإنساني ومصيره في هذه الحياة، وأنها أكثر من بكاء على حبيبة وسعادة انقضت، إنها صرخة متمردة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء، لأن الشاعر الجاهلي «لم يكن يؤمن بإله ولا جنة ولا ثواب، فقد أحس حقيقة الفناء وحتمية الموت إحساساً يختلف عن إحساسنا نحن اليوم، بل يختلف عن إحساس العرب بعد أن أسلموا»<sup>(١)</sup>.

ونظر حسين عطوان إلى المقدمات نظرة ابن رشيق، من جهة كونها تقليداً فنياً وعملاً متوارثاً، غير أنه يعتبر هذا النوع من التقليد لا يأتي إلا من شاعرٍ ماهرٍ حاذقٍ في أغراضٍ مناسبة يقول: «فالشاعر إذا كان جافي النفس غليظ القلب، عسير الطبع، كان ذلك سبباً في إيجازه في مقدماته وفي خروجه على التقليد في قصائده... أما إذا كان مرهف الإحساس، شفاف النفس، سهل الطبع، وكان يخوض في الموضوعات التقليدية التي تماثلت أشكالها وتكاملت خصائصها... كان ذلك من أهم العوامل التي تدفعه إلى المحافظة على المقدمات»<sup>(٢)</sup>.

وقد رأى يوسف خليف أن جلّ المقدمات بنيت على طريقة واحدة، إذ إنها كانت مجرد عملٍ تقليديٍّ متوارث، خاصةً عند شعراء المرحلة الأخيرة من العصر الجاهلي، الذي استقرت فيه إلى حدٍّ كبير تقاليد القصيدة القديمة واتضحت

(١) سهير القلماوي: تراثنا القديم في أضواء حديثة، مجلة الكاتب المصري، العدد ٢، مايو ١٩٦١.

(٢) حسين عطوان: مقدمة القصيدة في العصر الأموي، ط٢، دار الجليل، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٠٥-٢٠٦.

معالمها بشكل لافت للنظر، وملخص رأيه في الظاهرة يتمثل في اعتباره أن مقدمات القصائد تتدرج في إطار التعبير عن ذوات أصحابها، وأنها تعبير صادق أمين عن المراحل التي مر بها الشاعر طوال حياته، وكل المقدمات كيفما كان نوعها تعد جزءاً من مفامرات الشاعر وحياته التي كان يملأ بها فراغه<sup>(١)</sup>.

وكان المستشرق الألماني فالتر براونه من بين المعارضين، فبنى رأيه على تصفيه ودحض ما جاء به ابن قتيبة، ورأى أنه غريب لا يحتمل، ويميد كل البعد عن الشعراء الجاهليين، وعموماً فإنه يرى أن ما يشغل الإنسان ويفسد عليه راحته طيلة تاريخه هو الخوف من الفناء والتناهي، وباختصار فإنه يرى بأن الشعر الجاهلي يشهد على قلق الإنسان في علاقته مع الوجود والواقع. وملخص رأي براونه أن الشاعر الجاهلي يقف أحياناً موقفاً ميثافيزيقياً في هذا الكون، متأملاً جزئياته وفاحصاً إياها، ويهوله مصيره ويشغل باله على الدوام، فهو لا يعلم عنه شيئاً ولا يدري ما نوع الحياة التي تنتظره بعد الموت، والسبب في ذلك راجع إلى أن حياته لم تكن تسترشد بدين سماوي يرشده ويطمئنه، وإنما كانت حياته الدينية أغلبها وثنية سمتها الفموض والضبابية، ولهذا فقد كان الموت مصدر قلقه، لا لأنه يخاف الموت في حد ذاته، ولكنه كان يربعه ما بعد الموت.

#### ١٥ - نماذج تحليلية: تحليل نصوص المقدمات الطللية في المعلقة العشر.

وسنمعرض في ما يأتي المقدمات الطللية للملقات الجاهلية العشر كنماذج للمشهد الطللي، وقد اعتمدنا في اختيار نصوصها على كتب الملقات كالتبريزي والوزني والأنباري وعلى دواوين شعراء الملقات، وأفدت من دراسة الدكتور صلاح رزق القيمة «الملقات العشر - دراسة في التشكيل والتأويل» وطريقة ترتيب أبيات المقدمات الطللية فيها.

(١) سعيد الأيوبي، المرجع السابق، ص ٣٣٦.



أولاً - مقدمة معلقة امرئ القيس: بكاء حبيبة أم بكاء مُلكٍ ضائع؟  
 قلنا نبيك من نكرى حبيبٍ ومنزلٍ  
 بسقط اللوى بين الدخول فحؤول  
 فتوضّح فالمقراة لم يغفُ رسفها  
 لما نسجتُها من جنوبٍ وشمال  
 رُخساء تُسبُحُ الريحُ في جَنَابِهَا  
 كساهَا الضُبابُ سَحَقَ الفُلاءِ المَنَاقِلِ  
 ترى بَغَرَ الأرامِ في عَرَصَاتِهَا  
 وقيعانِها كأنه حَبُّ لُفْلُفٍ  
 كاني غداةَ البَينِ يومَ تحفلوا  
 لدى سَفَرَاتِ الحَيِّ نَائِفٌ حَنَظِلِ  
 وقوفًا بها صحتي على مَطِيئِهِمْ  
 يقولون لا تهلك أسيءُ وتَجَفَّلِ  
 فدفعَ عنكَ شيئاً قد مَضَى لسبيلِهِ  
 ولكن على ما غَالَكَ اليومَ أقبلِ  
 وقفتُ بها حتى إذا ما ترثتُ  
 عَمَائَةَ محزونٍ بشوقٍ مُوَكَّلِ  
 وإن شِئاني غَبْرَةٌ إن سَفَحْتُهَا  
 وهل عندَ رسمِ دَرسٍ من معولٍ  
 كدَابِكُ من أمِّ الحُويثِرِ قَبْلُهَا  
 وجارِيتُها أم الرِيَابِ بماسِلِ  
 إذا قامتا تَضَوُّعُ المِسْكِ منهما  
 نسيمُ الحُنبِ جاعثُ برّيا القرنفلِ  
 ففاضتُ ثموعُ العَيْنِ مِنِّي ضَبَابَةً  
 على النُحْرِ حتى بَلَ دَمْعِي مِخْفَلِي<sup>(١)</sup>

(١) المثنوي؛ شرح ديوان امرئ القيس مصدر سابق، ص ١٤٣ وما بعدها .

بدأ امرؤ القيس معلقته بجملة (هقا نبك) الفعلية الإنشائية، والتي أشاعت في النفس إحساساً مروّعاً بالحزن الشديد، ذلك الحزن الذي يبدو للمتلقي غير واضح الأسباب للوهلة الأولى، ولا علة له، فكانت (هقا نبك) بمثابة الصدمة المفزعة حين شحنت في القلب كل معاني الذهول بعدما سلبت من النفس كل سكونها وبهجتها، وقد تتاسخ الذهول شيئاً فشيئاً، وأخذت النفس في تهاديها لما تحددت غاية الوقوف، (ذكرى حبيب)، ونرى كيف أن الشاعر قد أضاف كلمة ذكرى إلى حبيب مع الأفراد والتذكير والتذكير، وهذا على خلاف عادة الشعراء، فهو مع شهرته وحرصه على الافتخار بذكر محبوباته كـ «أم الحويرث» و«أم الرباب» و«هاطم» و«عنيزة» وغيرهن، ييكي حبيباً مجهولاً لم يذكر اسمه في البداية لمعرفة علة بكائه منذ المطلع كما هو الحال بالنسبة لزهير بن أبي سلمى، والنايفة النيباني وغيرهما، وإن ذكر في ما يأتي من المعلقة بعضاً من هؤلاء المحبوبات اللاتي دفعن به للبكاء في المجهول، فلم يعلم من أمره غير ذكرها الباكية، لأن حقيقة الأمر أنه لا ييكي حبيبة بعينها، فليس عنده محبوبة تدعو ذكرها لبكائه على الرغم من أن له عدة صوحيبات لم يستقر هواء عند واحدة منهن أو تستهويه امرأة بعينها، من هنا يمكن فهم معنى تكثيره المطلق للحبيب والذكرى<sup>(١)</sup>.

ونقصد بالحبيب هنا والد الشاعر، وهو الملك حجر بن الحارث بن عمرو ملك بني أسد، فهو الأب الفقيد والملك القاتل والمجد الضائع، والسبب في ذلك أن هناك رمزاً يستدعي بكاء ونواحه ودلالة يقصد معناها: إنها ذكرى مُلك أبيه، فقد كان ذلك الحبيب/ الملك، والأمل المستقر في وجدانه/ الملك، ملاصقاً لشغاف قلبه، وممازجاً لدمه، وهو الأمر الذي جعل الشاعر لا يسمي الحبيب مباشرة، لأن العاطفة العظيمة لا تُبَاشَر.... ولذلك لم يكن الشاعر يصرح باسم الحبيب ويطويه في نفسه عندما يكون متعلقاً بذكرى مُلك أبيه، لأن حب الملك والسلطة لديه يتفوق

(١) صلاح زروق، المعلقة العشر، ج ١، ص ١٦٦ وما بعدها .

على كل حبٍّ ومحبيبٍ آخر، وإنما صرح برمزيتة حين يكى المنزل الذي كان يسكنه أبوه ويقيم فيه، وذلك المنزل وغيره من منازل أبيه شكلت رمز الملك الذي كان يحلم بأن يكون تحت سيطرته في يومٍ ما، ولذلك فإن بكاءه نابع من ضياع هذا الملك وفقدانه. ولكن الشاعر يذكر اسم محبوبياته من النساء عندما يتعلق الأمر بما لقيه من متعة حسية أو معنوية.

يقول الدكتور مصطفى ناصف «أريد أن أزعج أن (قفا نبك) دعاءً يتجاوز الأحبة والمنازل. لقد تصورنا هذين اللفظين في ضوء سياقٍ يسير صغير. ولم تكن نفلن إلى قدرتهما على أن يرتقعا على هذا السياق. لقد جعلنا دعاء امرئ القيس مرهوناً بشيء غاية في اليسر والسذاجة، ولم تكن نفلن إلى أن هذه الصيغة أعمق من أن تتحصر في مجال واحد. أكبر الظن أن كلا اللفظين وجهان لعملة واحدة. هذا ما يوحي به هذا السياق الصغير إن نحن أعطينا له حقه من الفاعلية. أكبر الظن أن امرأ القيس قد نبهنا إلى أن من الممكن أن نفترض وجوهاً مختلفة من الملاقة بين التوقف والحركة، وأن نفترضهما متضادين، وأن نفترضهما متوازيتين، وأن نفترض لأحدهما سلطة على أن نتركهما معاً يتفاعلا»<sup>(١)</sup>.

لقد كانت رواية الأصفهاني في الأغاني مخالفةً لكل الروايات التي قالت أن امرأ القيس لم يكن حاضراً مصرع أبيه الملك حجر بن الحارث على يد بني أسد، وتقول رواية الأغاني إنه كان حاضراً وفراً من المعركة، «وانهزمت كعدة وفيهم امرؤ القيس، فهرب على فرس له شقراء وأعجزهم، وأسروا من أهل بيته رجالاً وقتلوا وملأوا أيديهم من الفنائم، وأخذوا جوارى (الملك حجر) ونساءه، وما كان معه من شيء فافقتسموه بينهم»<sup>(٢)</sup>.

كانت هذه الحادثة الرهيبة للملك حجر وبيته وقومه، بداية الحياة الجديدة لابنه الشاعر امرئ القيس، فانصرف إلى قتال خصومه منكفئاً عن حياة اللهو

(١) مصطفى ناصف، صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ١٩٩٢، ص ١٢ - ١٣.

(٢) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مج ٥، ج ٩، ص ٦٠.

والتزوات والمغامرات، وأصرَّ إصرارًا قويًّا على مقاتلة بني أسد والثار لأبيه، فحرَّض الأحلاف وجمَّعها وأوقع بهم أكثر من مرة، ولم يكف بذلك بل سعى للوصول إلى قيصر الروم في القسطنطينية للاستعانة به على خصومه، وأغلب الظنُّ أنه كتب معلقته إثر مقتل أبيه وربما كان ذلك على دفعتين وأقسام ومشاهد مختلفة بينها فواصل زمنية تقصر أو تطول، كمشهد الفرس/الحصان ومشهد الليل/النجوم / الهموم/موج البحر، ومشهد البرق/المطر/السيل، وبالتأكيد كان المشهد الطللي أول هذه المشاهد نظمًا كما يقتضي نظام بناء القصيدة الجاهلية؛ ومن هذا المشهد تمّ تفريع أغراض المعلقة ومشاهدها الأخرى .

ومما يثير الانتباه أنَّ عدد الأفعال التي ورد ذكرها في المقدمة الطللية في أبياتها الاثني عشر هو: ثلاثة وعشرون فعلًا وهي: «فقا، نيك، لم يعف، نسجتها، ترى، تحملوا يقولون، لا تهلك، تجمل، دع، مضى، غالك، أقبل، وقفت، ترددت، سفحتها، قامت، تضوُّع، جاءت، ففاضت، بلُّ» بينما كان عدد الأفعال في مغامراته العاطفية تسعة وستين فعلًا، أي أن نسبة الأفعال في المقدمة الطللية هي تمامًا ثلث الأفعال في المغامرات العاطفية. فهل كانت طبيعة امرئ القيس اللاهية العابثة تتغلَّب - حتى في ساعات المحن والمصاعب -، على الطبيعة التي يُفترض في من يتعرض لتلك المآسي أن يترَّياها ويكون حديثه وفعله وتصرفاته منسجمةً معها وخاضعة لها، وهل كونه ترى كابين ملكٍ حفرت في وجدانه طبيعةً تستجيب للملاهي والمغريات بأنواعها خاصةً اللهو والمغامرات مع النساء لدرجة أنه كان يخاطر حتى بسلامته الشخصية في تلك المغامرات، إن الإجابة الأقرب للصحة تفترض أنه بدأ التحضير لنظم معلقته مبكرًا أي قبل مصرع أبيه الملك، وكان الشاعر الأمير آنذاك حرًّا من الثار وهمومه ومشكلات التحضير له، ولم يكن أمامه من (مهام رسمية)، بل إن الحياة كانت متاحة أمامه لممارسة الذات الأبيقورية الثلاث<sup>(١)</sup> ليصرف بها أيام

(١) الأبيقورية متعبد فلسفي أنشأه الفيلسوف اليوناني أببيقور (٣٤١ - ٢٧٠ ق.م) ويرى أن الفلسفة تحرر الناس

الشباب وهي: الزمن الحاضر والحب (النساء) والخمرة، وكان باب كل ذلك مفتوحاً له على مصراعيه، ولذلك نعتقد أن المشاهد الفرامية المعلقة في المعلقة كانت أبياتها قد نظمت قبل كارثة مصرع أبيه الملك، ثم أضيفت إليها المشاهد الأخرى حسب مقتضى الأحوال التي مرَّ بها الشاعر في ما بعد، والظاهر في المعلقة أن الشاعر كان لا يبيد أدنى اعتبارٍ للإحساس بالزمن من حوله في الأجزاء الخاصة بمغامراته النسائية، في حين كان على النقيض من ذلك في المشاهد التي ربما تلت مصرع أبيه، ومشهد طول الليل الذي يشبه موج البحر والذي شدَّتْ نجومه بأمراس كتانٍ إلى صمٍّ جنبدٍ لشدةً بطئها خير دليل على ذلك.

إن الإحساس بالزمن يمثل بعداً ذاتياً هردياً لدى الإنسان، غير أنَّ الشاعر يختلف في الدرجة أحياناً، وفي النوع أحياناً أخرى، عن غيره من الناس في تحسسه للزمن، وإذا كان الزمن عند الإنسان العادي يمثل حركة ينتقل فيها من ماضٍ إلى حاضر، فإن الشاعر يتجاوز هذه الحركة الأفقية إلى دلالة ذاتية متشابكة، أي العمل على إحداث الفعل في الزمان وموقفه إزاءه، وهذا يعني أنَّ الزمن يتحول إلى بعدٍ ذاتيٍّ يعيد الشاعر صنعه أو خلقه من جديد. ولسنا في سياق الحديث عن تجليات «الزمن» في إطار دلالاته النحوية التي يدل عليها «الفعل» لأنَّ صيغة الفعل الماضي لا تعني دائماً أنَّ الحدث قد تم في الماضي، كما أنَّ استخدام الفعل المضارع لا يعني أنَّ الحدث قد تم في الحاضر، أو أنه سيحدث في المستقبل. إنَّ حديثنا عن الزمن، إنما هو حديث عن مدى إحساس الشاعر به، وتحوله من بعدٍ خارجيٍّ إلى بعدٍ ذاتيٍّ داخل الإنسان. وأول ما يبيده المتلقي بإحساس الشاعر العربي الجاهلي بالزمن هو وقوفه على الأطلال، إذ يمثل الطلل مثيراً حاضراً معبراً عن زمنٍ ماضٍ، فوقوف امرئ القيس

---

من الخوف وتهديمهم إلى السعادة، ولما كانت اللغة هي أعظم خير فليس للتقصود بذلك، لذات الرجل الفاجر الناصر أو المذات التي تقع في مجال اللغفة الحسية وإنما هي تحرير الجسم من الألم والروح من الاقتراج. انظر: راشد عيسى: وساطة الشعر في التسامح الديني والثقافة العائلية، مؤسسة جالزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: الكويت ٢٠١١، ص ٧٨.

في الحاضر على اللال يدل على حرمانه في الحاضر من التواصل العاطفي مع حبيبته، أو حبيبته، وما يثير الانتباه أن الشاعر يذرف دموعه عند لال مجذب يخلو من كل مظهر من مظاهر الحياة، نباتية كانت أو حيوانية، وحتى قيمانه تغلو من المياه، إذا هناك لال مجذب وشاعر يكي، ورفاق يواسون أو يذلون.

لقد تعددت الأماكن التي جاء بها الشاعر في مقدمته الللية: «سقط اللوى»، «الدخول»، «حومل» و«توضح» و«المقراة»، وهي على كثرتها وغازاتها تنطق بكثير من الماني النفسية، وتعلل سبب بكائه عليها وعلى أبيه، فهو لم يأت بها جزاءً واعتباطاً بل قصد بها التدليل والتفسير والتعليل والتطويل، فملك أبيه الذي كان من المنتظر أن يتسهم سدة الحكم فيه، يمدد عبر هذه الأماكن، وهي أماكن تتسم بالجفاف، ولذلك هيمنت عليها المسحة الللية... والعلة التي سببت هذا الجفاف - في نفسه على الأقل - هي أن هذه الأماكن كانت إلى عهد قريب تابعة لسيطرة أبيه الملك حجر بن الحارث، لذلك هو يكي هذا الملك الضائع، والأمل المفقود والذي كان يطمح لوراثته ويصبو لعرته، فتكون بذلك تلك الأماكن العديدة تحت يده عندما يرث عن أبيه هذه السيادة ذات يوم .

لقد كان مقتل أبيه يوحى بمقتل كل شيء في نفسه... فقد قتل الملك والحكم والأمل، وقتلت معه الصباية والفواية والهوى بين هذه الأماكن على امتداد مقدمته، لأنها صورة كل نفس تبني آمالها على كل شيء، ثم تنهار آمالها وتتهدم أحلامها فجأة بدون مقدمات وبلا اختيار.

وقد كانت لهذه الأمكة وظيفة خفية لا تتضح من خلال التجربة النفسية للشاعر، وذلك أنها جزء من معاناة الشاعر وواقعه الأليم ومن حلمه وأمله، ولها كذلك علة ووظيفة تمهيدية لنقل تجربتها ووسط مشاعرها عليها، فلا يمكن أن توجد الأحداث مجردة من أمكتها، كما لا يمكن أن تجرد الأمكة من أحداثها

وأزماتها. فلو نظرنا لصدر البيت الأول/ مطلع المعلقة لرأينا الشاعر يطلب الوقوف بفرض البكاء، ولا يتجاوز عجز البيت نفسه حتى يحدد بقدر معقول أماكن ذلك الحبيب، مبتدئاً بـ «سقط اللوى»، فهل كان عقله الباطن يومئذ إلى السقطة والمثرة وسقوط لواء أبيه وزوال ملكه (سقط اللوى)، ويكون المكان الثاني (الدخول) ممراً للولوج والدخول واجتياز المحنة بشكل مبدئي، ولكن المكان الذي يحمل اسم (حومل) يفتح احتمالات التحول ونفي المباشرة والاستقامة، أما «توضيح» في أول البيت الثاني فترمز إلى الوضوح والجلاء، سرعان ما يتبعه غدير «المقراة» بمائه<sup>(١)</sup>، أو نحن أمام لفظٍ يعني التدقيق والتمحيص والتحرّي، فإذا وصلنا إلى عبارة (لم يعفُ رسمها) حرنا في معرفة رسم من؟ هل يعود على الدار أم على (ذكرى حبيب)، فإذا رجح لدينا أن الرسم الذي لم يعفُ عائداً على (ذكرى حبيب) كان معنى ذلك دوام الأمل في صدر الشاعر، برغم تعاقب العنصر الزمني على آثار هذه الذكرى/ الأمل، وعدم انمحائه من تأثيرات الرياح، فإذا هالت رياح الجنوب عليها الرمال، جاءت رياح الشمال المضادة فكشفت الآثار مرةً أخرى وألفت فعل ربح الجنوب وبقي الظلل/ الآثار مكشوفة وغير تامة المحو .

ولم يورد الشراح البيت الثالث ولم يشرحوه، وهو يتصل بوصف الريح وخاصةً ربح الصّبا التي كانت تسمع في المكان وتهب فيه وتتغلغل في جنباته باتجاهاتٍ مختلفة وكأنها تتسج من خلال مرّها فيه ملأً فضفاضاً ذا ذيولٍ تجرّها وراءها. إن الشاعر يؤدّ القول: إن الأمل (الريح الرخاء، الصّبا) ينسج على جنبات هذه الديار طبقةً رقيقةً كرقعة الكساء المنثّل، لا تلبث أن تكشفها الريح/الصّبا مرةً أخرى، ونلاحظ دقة اختيار ألفاظ الأمل في هذا البيت والبيت الذي يليه، وكان الشاعر يستبق زفريات يوم رحيل الأحباب، ومن ألفاظ الأمل تلك: رخاء، الريح (ولم يقل الرياح لأنها زعزع)، كساها الصبا، سحق (نعومة ورقة)، الملاء المنثّل أي الكساء

(١) الظر: الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، مصدر سابق، ص ٢٠ .

الناعم الفضفاض (السمة) ذو الذبول، بعمر الصيران وحُبُّ هُفل كدليلين على وجود  
الحياتين الحيوانية والنباتية .

لقد رأى الشاعر في أرض الأطلال حياةً آنيةً ومستقبليةً من خلال رؤيته بعمر  
الفرلان البيض (الآرام) في ساحاتها وقيعائها الخالية من السكان، لقد كان بعمرًا  
يشبه بذور الفلفل، إن وجود البنور في تلك الأطلال لا يعني إلا شيئاً واحداً وهو  
إعادة استنبات الحياة فيها. لقد نسب الشاعر العمر للآرام وهي الفرلان البيض  
الإناث، في إشارةٍ إلى محبوبته المرأة التي غادرت المكان (يوم تحمّلوا)، وإلى ما  
تمثله من دورٍ أصيلٍ في المحافظة على النوع من خلال الخصب والنماء.

ثمَّ يسترجع الشاعر كيفية وقوفه على تلك الأطلال في لحظةٍ زمنيةٍ معينةٍ  
ومحددةٍ وهي (غداة البين يوم تحمّلوا) ويحدّد المكان بأن وقوفه كان (لدى سمرات  
الحي)، ويحدّد هيئته لحظةً ذاك بـ (ناقف حنظل)، ذاك الرجل الذي يشق ثمرة  
الحنظل المرة فتدفع عيناه من شدة تلك المرارة، لقد ذكر الشاعر سمرات الحي،  
تلك الأشجار الصحراوية المعمرة التي تسمى أم غيلان وما يعنيه الفيل من ماءٍ  
متدفقٍ على سطح الأرض، هي تمسُّكُ منه بالحياة والبقاء حتى في يوم الفراق  
والرحيل، مضيفاً حيوية السمرات إلى حيوية حبِّ الفلفل وبذوره وإلى حيوية الآرام،  
وهو بذلك يدمج عنصري الحياة النباتي والحيواني ويطرحهما في الأطلال كحياةٍ  
مستقبليةٍ مستمرةٍ .

رأينا دموع الشاعر تنهمر وكأنه ناقف حنظل يجد مرارته في حلقه وأنفه  
وعينه، مما استدعى أن يقف أصحابه حوله وهم على مطيهم ليواسوه، ولعل  
وقوفهم على المطايا وعدم نزولهم عن ظهورها للأرض كان من باب (استجبال  
تحركه من المكان وطبي الماضي)، ويبدو كذلك أن في نفوسهم ما فيها من الحزن  
والأسى والمرارة بمقادير لا تقلُّ عما يكابده الشاعر، فلذلك اقتصرَت مواساتهم



على: وقوف المطايا والقول لا تهلك أسى وتجمّل، فليهما كان إغراقه هي الأسى وهلاكه من جرّاء ذلك مانعاً له من تحقيق آماله وتطلعاته المستقبلية .

لا يلبث الشاعر أن يستحثّ همّته للخروج من برائن هذه الوهدة الطفلية، فينسبها للزمن الماضي، ولا يريد استمرارية اختناقه فيها، (فدع عنك شيئاً قد مضى لسبيله)، ويرى ضرورة الاهتمام بمكافحة ما أحاط به من شرور حياتية تؤثر في حاضره (ولكن على ما غالك اليوم أقبل).

لقد وقف على أطلال الحبيب المجهول تسمية المروف إجمالاً برغم الإفراط والتكثير والتذكير، وتردّدت نفسه في الفواية واللجاجة في أمر باطل لأنه محزون ومرتبك وفاقد، ولكن ما يدهمه إلى ذلك هو الشوق الذي وكلته الحياة والظروف (والحبيب) إليه .

لقد ارتفعت همّة الشاعر بعد وقوف صحبه عليه ومواساتهم له، فرأى أن ما مضى قد مضى، وأن اهتمامه بالحاضر وما هو مقبل هو القرار الصحيح، فصدّر البيت التالي بإداة توكيد على برئه مما هو فيه وشفائه، وأن الأمر لا يتطلب إلا إهراق دمة يكون فيها الشفاء، تفصل أدران الماضي، وتهيئ الطريق إلى المستقبل، والأمر كله منوط بالشاعر (إن سَفَحَتْهَا)، لأن الرسم دارس في كل الأحوال في عين الشاعر وظاهر للعيان برغم ما فيه من آثار الحياة النباتية (سمرات الحي وحبّ الفلفل)، أو الحياة الحيوانية (الآرام ويعرها)، ففي المحصلة الأخيرة يغلو الطلل من (محبوبة) الشاعر أو من (حبيبه) ولم يبقَ إلا (ذكرى حبيب ومنزل)، وحبيبه كما علمنا أمر كبير وعظيم يتصل بأبيه الملك وبالمُلك ككل، فكل ذلك ما جدوى البكاء وقيمته على طلل دارس .

إن ذكرى هذا الملك وحال هذا الواقع الذي يحيط بالشاعر لا يمدو أن يكون حلماً قد مضى، وتمنّع الشاعر فيه وتأمّله بالوصول إليه، صار أشبه ما يكون بحاله مع عشيقته «أمّ الحويرث وأمّ الرياب»، اللتين انقضى زمن اللهو معهما والتمتع

بهما، ولكن ذلك الفقد للمشيقتين لا يمنع الشاعر من الإتيان على ذكر طيب رائحتهما والتشارك فيها (إذا قامتا تضوُّع المسك منهما)، فإحداهما نسيم الصُّبا والأخرى رياً القرنفل. عند هذا الحد من الذكريات فاضت دموع الشاعر من رقة الشوق، فسالت على نحره وصولاً إلى تبليل حمائل سيفه، لأن الشاعر قد استيقن من عظم الخسارة، ولا بدُّ له من مجابهة الحقائق المُرة بـ (فيضان) من الدموع تفصل الماضي وكأنها طقمٌ للتطهير من أدرانهِ .

وهكذا نرى أن امرأ القيس لم يُطل في المقدمة الطللية، ولم يفرق في تفاصيل وصف البيئة من خلالها، كما فعل زهير بن أبي سلمى وليبد بن ربيعة، إلا أنه عوّض قلة التفاصيل في المقدمة في ثبايا الأقسام الأخرى من معلقته، فأورد تفاصيل وأوصافاً جمالية مسهبة عن المرأة بعامة وعن حبيباته بخاصة، وذكر مفامراته الفرامية ومشاكساته معهن، وعرض ليوم «دابة جلعل»، كما وصف الليل والهموم والحسان والسيل في لوحات فنية، كل ذلك بشيء غير قليل من التفصيل. لقد عرض الشاعر لمعطيات بيئية سواءً أكانت منظورة عياناً أم من خلال الذكريات أو نابعة مما يعانيه من أزمان نفسية .

كانت حياة امرئ القيس (متحركة) في اللهو بالنساء والعلاقات الفرامية العابثة في مجملها، و (متحركة) في شرب الخمرة، و (متحركة) في الولوج بالصيد، فنجأت كارثة (فقد الحبيب الأكبر، الملك الوالد والمُلك المسلوب والممل الضائع، لتضع حداً لتلك (المتحركات) من خلال المقدمة الطللية ومن خلال عبارة جامعة شاملة اكتست رداء الأمر (قفا) ومبيئة سبب الوقوف (نبك)، ويعبارة أخرى فإن الشاعر يؤدُّ القول: انتهى زمن اللهو والعبث، وحلَّ زمن الهموم والمواجهة .

وقد صوّرت مقدمة معلقة امرئ القيس «فجيمة الإنسان في غمرة نعيمه ولهوه، وقوة وقمها على النفس، حتى تقلب حياته رأساً على عقب، فيضطر تحت وطأة المصيبة أن يفقد كلَّ اتزانٍ فينفجر في البكاء، كما تفقده الثقة بنفسه،

فيلجأ للآخرين عله يجد مخرجاً لبلواه. وقد أقام مقدمته في مشهدٍ صعبٍ على النفس كشف من خلالها عن محتته، فأفاض بذكرها على حساب المعطيات الفنية والبيئية، لأنه لا يجد دواعي الوقوف على هذه المعطيات، لأن طفرة شبابه وقوة لهوه وفداحة مصابه أعمدت نفسيته وحجبته عن الجنوح للتفصيل في الصور البيئية الجافة<sup>(١)</sup>.

## ثانياً - مقدمة معلقة طرفة بن العبد،

أزمة الذات والآخر/ الشاعر بين المالكية الطاعنة وشادن الحي المقيم.

لِخَوْلَةٍ أَفْلَلًا بِبَرْقَةٍ نَهَدِ  
تَلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ  
وَقُوفًا بِهَا صَخْبِي عَلَى مَطِيئِهِمْ  
يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجْدِ  
كَأَنَّ خُنُوجَ الْمَالِكِيَّةِ عُذْوَةٌ  
خَلَايَا سَفِينٍ بِالنُّوَاصِفِ مِنْ نَدِ  
عَنْوَلِيَّةٍ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنِ  
يَجُوزُ بِهَا الْفَلَاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي  
يَشْقَى حَبَابِ الْمَاءِ حَيْرُومَهَا بِهَا  
كَمَا قَسَمَ التَّرَبُّبُ الْقَفَائِلُ بِالْيَدِ  
وَلِي الْحَيِّ أَحْوَى يَنْقُضُ الْمَرْذُ شَادِنِ  
مُظَاهِرِ سَمَطِنِي لَوْلِي وَزَنْزَجِدِ  
خُتُولُ ثُرَاعِي زَنْزِيَا بِخَمِيلَةٍ  
تَقَاوُلُ أَطْرَافَ الْبَرِيرِ وَتَزْنَدِي

(١) محمد صادق حسن عبدالله: المأني المتجسدة في الشعر الجاهلي، دراسة وتحليل ونقد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٩٤، ص ١٥٨.

وَتَبَسُّمٌ عَنْ أَلْسَى كَأَنَّ مُنَوَّرًا  
تَخْلُلُ حُرَّ الرِّفْلِ بِغَضٍ لَهُ نَدِ  
سَقَّتُهُ إِيَّاهُ الشُّفْسُ إِلَّا لِحَاتِهِ  
أُسِفَ وَلَمْ تَخْبِمَ عَلَيْهِ بِإِقْمِدِ  
وَوُجْهَهُ كَانَ الشُّفْسُ حُلَّتْ رِدَاعَهَا  
عَلَيْهِ نَقِيَّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَذِدِ  
وَأَنَّى لَامُضِي الِهْمُ عِنْدَ احْتِضَارِهِ  
بِغَوْجَاءِ مِرْقَالِ تَرَوْحُ وَتُفْعَدِي<sup>(١)</sup>

تبتدئ معلقة طرفة بن المديحديث عن الحبيبية وأطلال ديارها، وأثر رحيلها على الشاعر، فيرى هذه الأطلال وقد بهتت فما تبدو إلا كباقي آثار الوشم في ظاهر اليد؛ ولا يطيل طرفة في وصف الأطلال أكثر من بيت المطلع، فأجمل حالها وما آلت إليه في استهلاكه للمعلقة، وريط اسم الحبيبية بالأطلال مرة واحدة من جهة، ووصف الأطلال بزينة أنثوية هي الوشم، وحدد للوشم ظاهر اليد مكاناً، ويطلب من صاحبه في البيت الثاني مباشرة أن يقفوا عليه مطيهم راقية به وتضامناً معه ومواساة له، ولم ينتظر طرح هذا البيت المقولب والمتطابق تماماً مع البيت الخامس من معلقة امرئ القيس باستثناء حرف الروي، فوقف صاحبه وصدعوا لطلبه وواسوه بمباراة (لا تهلك أسى وتجلد).

لقد باشر الشاعر وضع بديل سريع لخراب الأطلال وانثارها من خلال استرجاع باقي ذكريات الحبيبية الطاعنة، مستنداً إلى قيم جمالها الحسي الموضوعي، وهي قيم ثابتة وباقية في ذاكرته ولم تُمح أو تبتهت كطلل ديار خولة. كما استعان على ذلك بوقفة أصحابه عليه ومواساتهم له، وتبقى استعانة الشاعر

(١) الشنتمر، ديوان طرفة بن العبد، ص٧٤، تحقيق: درية الخطيب وإلفي الصفا، إدارة الثقافة والفنون، البحرين ٢٠٠٠، ص ٢٣ وما بعدها.

الكبرى للخروج من هذا الوضع إلى وضع يدعم معنويات ذاته الفردية، منوطاً بالناقة وأوصافها المتفردة ورحلته عليها كمنفذ لما هو فيه من ضائقة .

لقد سبق كلمة الأطلال اسم المحبوبة / خولة، وقصر الأطلال عليها من خلال (لام التملك) فقال (لخولة)، وإن كانت طبيعة الموقف لا تعني أن الأطلال وقف عليها، ولكن هذه هي الرؤية الذاتية الخاصة للماشق، فأحكم دائرة الأطلال عليها لأنها في نظره كانت وستبقى البؤرة الرئيسية لديه، في هذا المكان (برقة ثمهد) قبل أن تكون طلاً وبعد طليئتها، ولو تعمناً في لفظ (برقة) لوجدنا له معاني كثيرة: تلة وهضبة والأرض ذات الأحجار البيض والسود وغيرها، ولكن الشاعر يستبطن جذور اللغة التي تناسب واقع الحال وما يومض في نفسه عند النظم من معانٍ دفينية، فكلمة (برقة) تأتي في الدائرة الدلالية لكلمة البرق، ذلك الضوء اللامع في السماء وصورته الخاطفة، فكأنما كان وجود خولة في (برقة) ومدة تمتعه بحضور حبها في ذلك المكان لا تتعدى ومضة البرق الخاطف؛ أما أن برقة منسوبة إلى (ثمهد) فلا تخفى دلالة تضمينها حرف الفعل الثلاثي الماضي (همد)، فكأن مدة لبث خولة في (برقة ثمهد) لم تتعد ما يتناسب ومضة البرق واختفائها (همودها)، ولعل قصر عمر طرفة يوم أن قُتل بما لا يتعدى منتصف العقد الثالث من عمره (حوالي خمس وعشرين سنة) ما يؤيد هذا التصور .

ولذلك كله نرى الشاعر ابتداءً من البيت الثالث قد دخل في وصف ركب ضاعته (المالكية) ضمن موكب نساء من قومها بني مالك، وقد تمت هذه الرحلة المؤذنة بالانفصام الفرامي المادي وبقاء الحب كعاطفة وذكريات، تمت هذه الرحلة في وضوح النهار، حيث رأى بأتم عينه مركبها ومراكب زميلاتها تتهاذى يمنة ويسرة وتتمايل في رحاب وادي (دد)، والرحيل/الفراق كان في غدوة النهار (باكوزته)، مما يترك باقي النهار بطوله للإحساس بعمق الفراق وتلاشي الأمل في التواصل،

وشبه المراكب / الهوداج بأنها خلايا سفين/ سفن عظيمة تشق ماء البحر، الذي استحضره هنا لاتساع دلالاته في الذهاب دون العودة، ووصف السفن بأنها (عَدَوِيَّة) أي نسبها إلى جزيرة أو قرية (عَدَوِيَّة) جنوبي جزيرة أوال في البحرين، أو أن هذه الهوداج في ضخامتها شبيهة بسفين (ابن يامن) وهو ملاح من أهل هَجَر، وهذه المراكب في تمايلها تشبه سفيناً في اللجة يقودها الملاحون بغير انتظام، فيجور بها طوراً ويبحر في عمق اللجة، وطوراً آخر يهتدي بها ويساحل شاطئ البحر. وهي سفن تشق طرائق الماء بصدرها وتقسمه نصفين، ولعله يرمز إلى فراق نصفه الآخر وفقد، والسفن ومن عليها بهذه الطريقة من السير لا تعدو أن تكون شبيهة بمفايل التراب الذي يلعب الصبية من خلال كومة من التراب يضع فيها خبيثة مشطورة نصفين، ويسألهم هي أي شطر تكون الخبيثة.

لقد شبه الشاعر الهوداج على الجمال بخلايا السفين، وشبه رمال النواصف من (دد) بالبحر، بجامع صغوية السير في الرمل أو في البحر وانطلاقاً من تسمية الجمل بـ (سفينة الصحراء)، وكان طرفه في الحالين يستبطن خبرته من كون قبيلته كانت تشاطئ الخليج في البحرين التاريخية وهي كامل المنطقة الشرقية من الجزيرة العربية، فكان بحره واقعياً على النقيض من بحرين وهميين ورد الأول منهما في معلقة امرئ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله

علي بانواع الهموم ليجتلي

وورد البحر الآخر في معلقة عمرو بن كلثوم حين قال :

ملانا البر حتى ضاق عنا

وظهر البحر نملؤه سفينا

ومن المعروف أن طرفه كان شاباً لاهياً عابثاً، أبيقوري النزعة، يقدس ثلاثة أمور: الخمرة والحب (المراة) والوقت الحاضر، وقد عبّر عن ذلك في قسم آخر من معلقته حين قال :

فإن كنت لا تستطيع بفع منيتي  
فدعني ابلانها بما ملكك يدي  
فلولا ثلاث هن من حاجة الغنى  
وجئتكم لم اخيل متى قام غودي  
فمنهن سبقي العاذلات بشرية  
كفيت متى ما تغل بالماء تزيد  
وكري إذا نادى المضاف مخنبا  
كسيد الفضي، نبهته المتورد  
وتقصير يوم النجني والنجن مغب  
ببهنكة تحت الطراف المند<sup>(١)</sup>

من هذا المنطلق لم نر الشاعر يستغرق طويلاً في وصف الأطلال، إذ إنه في الأبيات الخمسة الأولى ذكر خولة وأطلالها وموقع الطلل ووصف الهواج والظعائن، وأنه يؤمن بلذائذ الحياة ولا سيما الأيقورية منها، الخمرة والمرأة والتمتع بالحاضر<sup>(٢)</sup>، كما رأينا من خلال مجمل أبيات المعلقة وأقسامها، ولذلك لم يصرف طويل وقت قبل إيجاد البديل والمعادل الموضوعي لفقد الحب الأول من خلال مفارقة خولة مع قومها وانبتات أواصره المادية معها، هذا البديل كان ممثلاً في المقام الأول بالظبية المقيمة / البديلة في الحي لا خولة الراحلة منه، ثم كان ممثلاً في المقام التالي بناقته الأمون العوجاء المرقال التي تروح وتفتدي .

لقد وصف الشاعر فتاة الحي/ الشادن الأحوى في خمسة أبيات تقع من البيت السادس وحتى البيت العاشر، فكان الشادن الأحوى هو البديل الثاني لماء الفراغ العاطفي الذي استشعره طرفة، أما البديل الموضوعي الأهم وهو الناقة، والذي أراه أخذ من الشاعر اهتماماً كبيراً، فنجد مشهد وصف الناقة قد وقع في تسعة وعشرين بيتاً، من البيت الحادي عشر وحتى البيت التاسع والثلاثين، أي

(١) الشنتمري: ديوان طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص ٤٥ - ٤٧ .

(٢) الطر، راشد عيسى: وساطة الشعر في التسامح الديني والثقافة العائلية، مرجع سابق، ص ٧٨ .

سنة أضعاف حجم الاهتمام بفتاة الحيّ المقيمة، وثلاثة أضعاف حجم الاهتمام بالحيبتين الطاعنة والمقيمة معاً، هذا الاهتمام ذو قيمة رمزية كبيرة، فوصف الناقة يدخل فيه وصف الرحلة والصحراء ومعاناته فيها وما شاهده من نبات وحيوان ومظاهر مناخية، هذا فضلاً عن الإغراق في وصف الناقة ذاتها من أعضائها الخلقية إلى طريقة سيرها وخلافه، وكذلك لاعتبارها سفينة النجاة البديلة التي تحميه من طوفان الغرق بين خولة وأطلالها، ولعل الشاعر في هذه الأبيات الطويلة التي تقارب ٣٠ ٪ من كامل حجم المعلقة، أعطى الناقة حقها من الأسطورة، فثاقفةً بهذه الصفات الأسطورية تقتضي اهتماماً ووصفاً خاصين يتساوqان مع نظرة التراث الأسطوري إليها، ولربما كانت ناقة طرفة تمثل تمويضاً وبديلاً موضوعياً للحيبتين معاً: خولة الراحلة والشادن الأحرى المقيم في الحيّ ينفض المرد. ثم إن طول وصف الناقة والرحلة والصحراء يتساوق من جانب آخر وطبيعة الشاعر وما يميل إليه من اللهو شاباً أمضى جلّ عمره في العتب والضياغ بين الخمرة والقيان والمتعة والنساء .

لقد تفاضى الشاعر عن وصف جماليات خولة، لكنه فعل العكس مع الشادن الأحرى، وإن كان في أبيات قليلة ولكنها حملت صفات جمالية تمويضية كبرى لنفسه، فمنح للشادن / المحبوبة الجديدة من الصفات ما يرفع من قيمتها وقدرها لديه، وخلع عليها من عالي الصفات الخاصة، على ما كان معروفاً عن الشاعر من التقل بين النساء، فشادن الحيّ أو ظبيته تتمتع بالحوة، وهي تنفض المرد (الأراك)، وهي شاذنٌ صغيرة السن ناضرة الشباب، وهي منعمةٌ من بيت ثراء تلبس عقود الجواهر وتظاهرها (تزوج بينها)، فتلبس عقدًا من لؤلؤ وآخر من زبرجد، أو أنه عقدٌ مزدوج النظم تعاقب فيه اللؤلؤ والزبرجد، وهي في كل الأحوال لتعمها تشبه ظبية ريانة تمرح في خميلة عميمة النبت، خذلت عن قطيع الأرام وأقامت على ولدها قلقةً فرعةً عليه وهذا أظهر لحسنها وجمالها، وهي مع هذه الظروف تتناول ثمر الأراك عن الفصون التي تعلوها كأنها تشكّل لها رداءً وتمدّد عنقها للأعلى فيظهر بهاؤه، ولا يخفى أن أغصان الأراك ذكية الرائحة تتخذ منها



المساويك، والشاعر بهذا يرمز إلى طيب رائحة ثغرها، الذي يضيء بلونين إذا ما ابتسمت: اللون الأبيض لأسنانها واللون الأحمر المشرب بسمرة البشرة لشفتيها، فكأنك تشاهد أقحواناً نبت متألقاً من كثيب رمل ندي وتتسمم عبير ذلك النبات الذكي الرائحة الجميل المشهد البهي المرأى، الذي تضايفت الشمس مع الندى لتبته نباتاً حسناً، وكانت شمساً رؤوفة حنرة فلم تمتد حرارتها أو تتماذى لتزيد سمرتها عن الحد المثالي الأعلى للجمال، فاستتت الشمس من دفتها وشعاعها لثأت هذا الشادن الأحوى فبقيت على حمرتها المشربة بسمرة خفيفة. أما إذا انتقلت لمشاهدة محيطها فإن الشمس قد اختصته برداء الحسن والإشراق وخلعته عليه صفاء وبراءة من كل عيب مهما تضاعل هذا الميب .

لقد نسج الشاعر مشهداً جمالياً سامياً لمحبيته الجديدة المقيمة، تخللت هذا المشهد صوراً جزئيةً أشرك فيها عناصر صامته من الطبيعة ونباتاتها وحيوانها ورملمها فأنطقها بصورة كليةً للمحبة التعميضية: لؤلؤ، زبرجد، أراك، ريرب (قطيع الفزلان)، ابن الطيبة، الأقحوان، الندى، حجر الإثم (الكحل)، الشمس، كل هذه العناصر بنت مشهد الشادن الجمالي المترف والباذخ. ولا تخفى العلاقة التراثية الأسطورية المتناغمة والمتواشجة بين المرأة والنافقة والشمس<sup>(١)</sup>. لقد خرج طرفة بن العبد من مشهد الظمائن - خلايا السفين (التي يجور بها الملاح طوراً ويهتدي)، إلى مشهد الشادن/ الشمس، ومنه إلى مشهد النافقة/ الصحراء/ الحرية، وكان سبيله إلى ذلك عند حضور الهم - وكثيراً ما قابل الهموم - ولكنه كثيراً ما عابثها وتقلب عليها بالخمرة والمرأة والنافقة واستغلال الوقت الحاضر، فكان هنا لا بد من بدء مشهد جديد لتبديد الهموم، على نافقة (عوجاء مرقال، تروح وتفتدي) وتعرف طريقها الثابت في الصحراء، في حركة معاكسة للملاح السفين الذي (يجور بها طوراً ويهتدي)، وليفص الاشتباك بين أزمة الذات والآخر، ويؤكد على استقلالية شخصه ومسلكه في حريته الفردية.

(١) الظور: نصرت عبداً الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٠٩ وما بعدها .

### ثالثاً - مقدمة معلقة زهير بن أبي سلمى:

إيجابية الدور الاجتماعي بين السلام والحرب.  
امن أم أوفى بمننة لم تكلم  
بحومانة السداج فالتكلم  
بيان لها بالرقمدين كأنها  
مراجع وشم في نواشير معصم  
بها العين والأزام يمشين خلفاً  
وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم  
وقفت بها من بعد عشرين حجة  
فلأيا عرفت الدار بعد توفهم  
النافي سفعاً في مفرس رجل  
ونؤياً كجذم الحوض لم يتكلم  
فلما عرفت الدار قلت لربها  
إلا انعم صباحاً أيها الربيع واسلم<sup>(١)</sup>

تتصل معلقة زهير بن أبي سلمى بحرب (داحس والفبراء) اتصالاً وثيقاً، وهي ليست بدعاً في ذلك، فكل صاحب معلقة كان يحمل قضية أو يعاني من مظلمة، فامرؤ القيس يكابد من حادثة مصرع أبيه وما تبع ذلك من حروب وغارات وثورات، وطرفة عانى من ظلم ذوي القربى واستشعر مضاضته، وعنترة بن شداد كان أبرز المقاتلين في حرب داحس والفبراء، ولبيد كان يصارع الحياة والزمن، وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة انغمسا في حرب اليموس وتبعاتها، وأقفرت الحياة والديار والممر بعبيد بن الأبرص، وتقنى النابغة الذبياني بأطلال (مئة) وهو غارق

(١) الأعلام الثنتمري: أعلام الشعراء الستة الجاهليين، ج١، ص ٢٢٥ وما بعدها. وانظر ابن الخطيب التبريزي: شرح المعلقات الشعر النبطية، مصدر سابق، ص ١٣٢ وما بعدها.

في اعتذارياته للنعمان بن المنذر، والأعشى يستذكر وداع هريرة ويناوي بني همام  
قوم يزيد بن مسهر .

إذا كان لكل شاعر ظلله عاماً أو خاصاً، وكان الوقوف على الأطلال عادة  
مألوفة لدى شعراء العصر الجاهلي، فكل المعلقات قد حوت هذا النمط من  
المقدمات. ومعظم الشعر الجاهلي لا يخلو من مقدمة يكون موضوعها إما البكاء  
على الأطلال، وإما الحديث عن الخمرة أو مخاطبة المرأة. وهذا إن دل على شيء  
فإنما يدل على أن الشعر العربي القديم كان لا يخلو من الرمز، ويتميز بعدم  
المباشرة في الموضوع. إن ما نستنتجه من هذا أن استخدام الرمز قديم قدم الشعر،  
ويمكن الاستدلال على ذلك من معظم الشعر الجاهلي، فلننظر في بيت من مشهد  
الظلمات عند زهير بن أبي سلمى:

فلما ورن الماء زرقاً جمائمه  
وضعن عصي الحاضر المتخيم

إذ ليس من المعقول أن يكون زهير قد وقف على الأطلال وشاهد هاتيك  
الظلمات الحسناوات وقت رحيلهن، أو أنه شاركهن مسيرتهن حتى وصلن الماء النقي  
الصافي وخيمن هناك، فالشاعر هنا استخدم الرمز ليدل على حالة الاستقرار  
والطمأنينة بعد مسيرة من المشاق والمخاطرة التي قطعتها تلك النساء الطاعنات، لا  
سيما إذا ما عرفنا أن موضوع القصيدة هو: مدح هرم بن سنان والحرث بن عوف،  
الذين تكفلا بديات قتلى حرب داحس والغبراء. لقد رمز زهير إلى الحرب بالمشاق  
التي تكبدتها الحسناوات في رحلتهم، ورمز إلى حالة السلم بالوصول إلى المبتقى،  
وهو الماء الصافي والاستقرار والتخيم والاستراحة عند ذلك الماء .

لقد كانت الصورة الفنية التي رسمها الشاعر الجاهلي صورة متحركة في  
قصيدة حروفها ساكنة، إن من يقرأ مقدمة زهير الطلية/ المشهد الطلي، ومشهد

الظلمة، يدرك أن الشاعر كان يحرك حروف معلقته وكلماتها ومشاهدها بالتوازي مع تحرك هرم بن سنان والحارث بن عوف، ولكن بصورة ابتدعها الشاعر بطريقة غير مباشرة، ويتأغم منهل وتكامل مع خطواتهما.

إن ما يمكن فهمه من التساؤل الذي أتى به الشاعر في مطلع قصيدته هو إحساسه بالتضجع، وفي ذلك دليل على أنه لم يعرف الديار معرفة مطلقة تامة لبعد العهد وفرد التغير، فقد ذكر المنازل وأوحى بتباعد الأماكن ليبدل على اتساع الرقعة الجغرافية التي أصابها الجفاف، وتمدد المنازل الخربة الشاهدة على التهدم العمراني والاندثار الحضاري جراء الحرب، إن الشاعر يعالج قضية أجلاً وأكبر مما يمكن فهمه من استوقافه لهذه الأمكنة والمنازل، ومن إهراق دمة حزن على فراق امرأة، إنه يتحدث عن تجربة الضياع والحرمان والسحق والفناء التي تلاحق الإنسان أينما حل وارتحل، فالشاعر إذاً لا يعنيه ولا يهمه وادٍ دون آخر أو ماءً دون غيره، إنما كان يعنيه كل مكان له صلة بفكرة «الأرض المقهورة» والناس المنكوبين بالقحط والحرب.

لقد عانى الشاعر معاناة خاصة بطلاقه لزوجته وندمه على ذلك، وعانى معاناة عامة مع باقي القبائل من جراء حرب داحس والغبراء، فلذلك نراه يستهل معلقته في صدر المطلع بقوله: أمن أم أوفى دمنة لم تكلم، لقد خذلت آثار ديار (أم أوفى) كما خذلت (أم أوفى) نفسها من قبل، فلاذت الآثار بالصمت ولم تتلق ولا يلبث الشاعر أن يحدد أماكن هذه الديار في حالي خرابها وعمرانها في الزمن السالف، إنها في الأرض الغليظة (حومانة) من الدراج فالمتنم. ويمد مواقع ديار أم أوفى لتصل للرقمتين، حيث شبه آثار تلك الديار حين تكشف عنها الرياح والسيول، بوشم الفتاة حين ترجمه وتكرره ليثبت في معصمها، ولعل مراده من هذا التشبيه هو إعادة قيام الحضارة، من خلال الإصرار والتكرار والعزيمة على العمل من أجل

الصلح. وضرب لها مثلاً بتجند الوشم بعد انمحائه، ولا يتأتى ذلك دون وقف حالة الحرب، وحلول السلم الأهلي بين القبائل، وفي ذلك دليل على وعي الشاعر بجذوى التشبيه ورغبته فيه، وبعد ذلك يمضي ليعبر عناصر الحياة، ويثبت إمكان قيام الحضارة ومعها إمكان تحقيق فرص العيش والنماء والسلام في هذه الأماكن التي حلَّ بها الخراب وأفقرت من أهلها ورجعت إليها الحياة في وجود هذه الحيوانات المختلفة، ولم يكن الشاعر يلقي الكلام على عواهنه، فلطالما تعيش بمواقع تلك الديار قطعان البقر والظباء وتتوالد فيها، فهذا مؤشر خير على صلاحيتها التامة للحياة، التي خلّت من الإنسان بسبب حروبه ونزاعاته، ولكنها ملئت بحياة أخرى هي الحياة الحيوانية، إن هذه الديار كما يراها الشاعر (مصممة) على شغل حيّزها بالحياة مهما كان نوع تلك الحياة.

فماذا وجد الشاعر من آثار الدار وماذا عرف منها، لم يكن هناك إلا الأثاث وهي الأحجار الثلاثة الممددة لنصب القدور لإعداد الطعام للقوم عند إيابهم للراحة آخر الليل، وقد اسودّت هذه الأثاث من النار اسوداداً ضارياً إلى الحمرة، كما تبين (النؤي) وهو بقايا الحاجز الترابي الذي يحيط ببيت الشعر لمنع تسرب الماء لداخله، وكان هذا الحاجز متيناً وصامداً أمام عوامل الاندثار على مرّ السنين .

لقد كان الشاعر واعياً بألفاظه وبالعلاقات القائمة بينها ويظهر ذلك مثلاً حين نجدّه يخاطب الربيع ويحيي المنزل، ويعرفه بعد غياب عشرين سنة، وإن كانت معرفته صعبة بعض الشيء لتغيّر شكل الدار وإفقارها، وبالتأكيد لعامل الزمن على الشاعر نفسه، هناء يدعو لهذا الأثر بالسلامة من الدروس والتغير، ويتمنى له صباحاً مشرقاً، في إيماء للمستقبل المشرق والولادة الجديدة، ولم يبق بعد النخبة إلا إزجاء التمنيات بالسلامة في قوله «واسلم» ففيه إحالة على التناول بتحقيق السلام، وتمني اجتياز الظرف الراهن وصولاً إلى الصباح سلباً من الدروس. «إن هذه الألفاظ المفاتيح كلها محمولات نفسية نشي برغبة الشاعر في اجتياز الراهن

إلى المستقبل المشرق حيث الحياة السليمة الصحيحة القوية التي يخضع فيها الإنسان الطبيعة ويحولها لصالحه<sup>(١)</sup> .

وبالنظر في الأمكة التي جاء بها الشاعر في مقدمته نجدها تبشر بميلاد جديد وحياة أخرى، وقد شكلت هيضاً من الفنى النفسى والفنى والبيئى، ورمزاً للمحبة والسلام، وهي مصورة من قبل الشاعر لإثبات حقيقة واقعتها بعدما حدد جغرافيتها بذكر أسمائها، وهو بهذا يشخص أركان الخيمة وأوتادها، وقد كانت لهذه الأمكة أبعاداً رمزية تجلت في كشفها عن الوقائع الاجتماعية والتجربة النفسية التي مر بها الشاعر في هذه الأماكن، وحتى يؤكد صدق واقعتها قال: «وقفت بها» أي عليها وفي مواضعها المحددة في حومانة «الدراج والمتلم» وفي «الرقمتين» وهو يبتغي من وراء ذكرها، استقرار الصورة وثباتها في الأذهان، وتخفيف الغناء وإثارة المشاعر، ولو تجاهل ذكرها أو تفاقل عن ذلك لفقدت كثيراً من تأثيرها النفسى، ولما استطاع أن يثير لدينا الإحساس بعمومية هذه الأمكة.

كما تكشف هذه الأماكن عن موضوعية في تفكير الشاعر، فقد كانت تعبيراً واقعياً عن الأحداث التي جرت على ساحاتها الفروات والثارات، واكتوت بظلالها القبائل، والتي شهد زهير قسطاً من أحداثها وعاش مدة من أزمانها فرسم أهوالها، وحذر من أخطارها، وصوّر آثارها الحارقة والمدمرة وجسّد معالمها.

وهكذا نرى أن المقدمة المطلوبة في معلقة زهير تقدم لنا نظرة شاملة في فلسفة الواقع الاجتماعى المتجدد، في حريه وسلمه، وفي خيره وشره، وما يطرأ عليه من أحوال لا تعرف طعم الاستقرار والأمن إلا إذا تقلبت فيها رجاحة العقل على جموح العاطفة، وانتصر الخير على الشر، وهي كذلك تصور الأحداث التي تشوه معالمه الجمالية، ثم الأسباب التي تؤدي إلى قتل منابت الشر فيه، فيبدأ تحوُّله وتبدله ليعيش ميلاً جديداً يعمه الرخاء ويميد إليه نضارته وبهاءه<sup>(٢)</sup>.

(١) سعيد الأيوبي، المرجع السابق، ص ٣٧٤.

(٢) محمد صديق حسن مبارك، مرجع سابق، ص ١٦٤ - ١٦٥ .

لقد كانت المقدمة الطللية عند زهير غزيرة المضامين متعددة الوجوه، ففيها الإيحاء الذي يفهم من خلال التمعُّن في مقصدية الشاعر من أن الدار قد خلت من أهلها إلى الأبد، وأضحت مسكناً للأوابد، بدا ذلك واضحاً من خلال الإتيان بمشهد الحيوان الذي أوحى لنا بجمال الحياة وجلالها، وتبرز هذه الصورة، التي تمدُّ من أخصب صور مقدمته على الإطلاق لأنها أثارت حركية في النفس وأشاعت جواً من الإثارة والتشويق، في قول الشاعر:

بها العينُ والأرامُ يمشينَ خِلْفَةَ

واطلاؤها يَنْهَضْنَ من كلِّ مَجْتَمٍ

وقد حققت هذه الصيغة الإيحائية إثارة في النفس واللغة والإيقاع بناءً على قوله «بها» وتقديم شبه الجملة على خبرها، وقصد الشاعر من وراء ذلك إثبات مدى بقاء واستمرارية الفجوة النفسية بين القبائل المتصارعة، وأن القلق ما زال يلاحقه لأن جرحه لم يلتئم بعد، لذلك وجدناه يبعث حركة جديدة في الحياة من خلال اعتماده على الصور المثيرة في حركاتها وألوانها... حتى تبدد مفعول الانفعال الذي يذهب بصحة الرؤية الجادة وصوابها أي مذهب، وتشفي غليل القلق وظلماء، وتكشف عن منابع الإحباط التي تستولي على الأحاسيس حين تشعر بشحوب الأشياء وغلبة إعيائها عليها بنفحة جديدة من البشارة والأمل متجسداً في ولادة صباح مشرق يسحق وحشة النفس ومخاوفها، من خلال «الأطلاء»، تلك الحياة الجديدة التي رسمها وهي تنتقل بين جنبات الدار، وقد كانت لوحاتها تثير في النفس عدة مواجد إيحائية من أبرزها أن الدار قد خلت من أهلها، وأضحت مسكناً للظباء والبقر الوحشي، وهنا تتمظهر حركية الحياة وديناميتها، فلا بقاء ولا انقراض سرمدياً ما دام الإنسان حياً.

أما الوجهة النفسية في هذه المقدمة الطللية فتبرز في تصوير الشاعر لما يختلج بنفسه وما أصابها، إضافة إلى ما تبقى من ذكريات محبوبته أو زوجته «أم

أوفى، والذي شبهه بما تبقى من ذكريات هذه الدار، وبعد هجرها تحولت هذه النفس وتغيرت من أثر الفراق، وهقدت أملها، وألّت بها الوحشة من كل الجهات جراء البعد والانفصال، ولذلك «خلع ظل نفسه على صورة الدار لتمتص صورته، فإذا هي تملكها الوحشة ويستبد بها الخراب، ويجللها السواد، ويمتورها التبدل والتغير، ثم هناك الظل الثالث الذي خلع نفسه عليه وهو تصوير حال موضوعه، فالتبدل والتغير أصاب وحدة القبائل ونال من شأنها... وأن خيوط المحبة بين الظلال والنوات قد تقطعت، سواء بين الشاعر وأم أوفى أو بين القبائل، زيادة على انقسام روابط الحياة التي لم يبق منها سوى ذكريات قائمة وشاهدة على هذا التحول المفاجئ، ولم يستطع البعد الزمني على فراقهما، أو الحرب بين القبائل، إلا أن يحفر في ذاكرته جذتها، لأن أصدقاء الذكرى لن تتقطع مهما تراكمت على الذاكرة من أعاصير النسخ والتبدل»<sup>(١)</sup>.

ولم تخل مقدمة معلقة زهير من رموز ودلالات، فكل صورة عنده كانت ترمز لحالة ما وتشير لدلالة، وتزيل الستار عن تجربة معينة، ف (الدمنة السوداء) ترمز إلى الماضي الفابر، وإلى التجربة النفسية والاجتماعية التي مر بها الشاعر، إنه ماضي الزوجين<sup>(٢)</sup> وماضي وحدة القبائل والتحامها، وترمز (الأثافي السود) للعهد الذي عفى عليه الدهر، ولم يبق فيه شيء غير الأسى والندم، فكل الصور المادية غطاها السواد لأن الزمن قد انتقم من رياطها المقدس، في الوقت الذي غطت فيه الحياة والتجدد كل الصور المعنوية لأن فيها إشارة إلى المحبة والود، وذلك ما ترصده صورة (النؤي) الذي يرمز للصفاء والنقاء، أما الوشم الأزرق ففيه رمزية لواقع الحياة التي تبقى شرعتها قائمة ولا يصيبها الزوال والفناء ورحيل أناسها عنها، مهما تبدلت أحوالهم وساعات أيامهم، وهو رمز لقيام الحياة وتجدها قبل

(١) محمد صفاق حسن عبدالله، مرجع سابق، ص ١٨٠ - ١٨١ .

(٢) انظر الأبيات في فراق زوجته أم أوفى كما وردت في الأغاني، ج ٥، ص ١٠، دار إحياء التراث العربي، بيروت ١٩٩٧،



الحرب، وبذلك يكون الشاعر قد جدد هذه الحياة وأعاد إليها أنسها وأمنها من خلال هذه الرموز الفنية. وهكذا فإنه قد كوّن من صور مقدمته، شراعاً من الألفاظ المتلازمة المعاني، والتي صيغ ماديتها بلون نفسه المضطربة، فكانت ظلّه النفسي في اللون والحركة وغيرهما <sup>(١)</sup>.

ولا تكتمل المقدمة الطللية لمعلقة زهير بدون الحديث عن مشهد الطمائن الذي أراه متمماً لها، لقد قام الشاعر ببناء مشهد الطمائن بناءً تدرجياً، أي أنه ينتقل من نقطة إلى أخرى ليشكل في النهاية مشهداً متكاملاً، فسؤال الخليل عن الطمائن مفتاحٌ حقيقيٌّ للحديث عنها بوصفها مشهداً، ويقدم الشاعر المشهد تقديمًا حركيًا يتمثل في استخدامه للفعل، وكأن القارئ لا يقرأ المشهد، وإنما يتخيل المشهد وكأنه شريطٌ سينمائي. ففي معظم الأبيات استخدم الشاعر الفعل الذي يجسّد الحركة تجسيداً واضحاً، فقال: (تحمّلن، علون، وزكن، بكرن، استحرن، جعلن، ظهرن، نزلن، وردن، وضعن).

تَبْصُرُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ فَعَائِلٍ  
تَحْمَلْنَ بِالْغَنَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرُثٍ  
جَعَلْنَ الْقَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَخَرْنَهُ  
وَحَكَمَ بِالْقَنَانِ مِنْ مُجَلٍّ وَمُخَرِّمٍ  
عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عَنَاقٍ وَكِبَرٍ  
وَزَادَ خَوَاشِيَهَا مُشَاكِهِةَ النَّمِ  
وَوَزَّكْنَ فِي السُّوِيَانِ يَغْلَوْنَ مَثْنَةً  
عَلَيْنَهُنَّ نُلُ السُّعَائِمِ الْمُتَنَعِّمِ  
بَكْرَنْ بُكُورًا وَاسْتَحَرْنَ بِسُخْرَةٍ  
فَهُنَّ وَوَادِي الرُّسِّ كَالْيَدِ لِلْقَمِ

(١) محمد صادق حسن صيدالله، المرجع السابق، ص ١٨٣ - ١٨٤.

وَلَيْسَ مِنْهُنَّ مَنْهَى لِلطَّيْفِ وَمَنْظَرٍ  
أَنِيقٍ لِعَيْنِ النَّاطِلِ الْمُنْتَرِسِمِ  
كَأَنَّ فِتَاتَ الْعِيْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ  
نَزَلْنَ بِهِ حَبِّ الْفَنَاءِ لَمْ يَخْطُمِ  
فَلَمَّا وَزَنَ الْمَاءَ زُرْقًا جَمَامُهُ  
وَضَعْنَ عِصِي الْخَاضِرِ الْمُتَخَيِّمِ  
ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَرَعْنَهُ  
عَلَى كُلِّ قَيْنِي قَشِيْبٍ وَمُفَامِ  
فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الَّذِي طَافَ حَوْلُهُ  
بِجَالِ بَنَوُهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجُرْهُمِ  
يَمِيْنًا لِنِغَمِ السُّيْدَانِ وَجِنَّتُمَا  
عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُنْبَرِمِ

في هذا المشهد الطللي نجد توليفةً من العناصر المتعددة، وأول عنصر يأتي هو (الخليل) الذي يستحضره الشاعر ليشكل جزءاً من المشهد، وهذا شيء يذكر باستحضار الرفيقين عند امرئ القيس في قوله (قفا نبيك من ذكرى حبيب ومنزل)، إن المحاورة والمخاطبة واستحضار الخليل هنا، اقتصاص لإقامة حوار بين الشاعر وبين خليله، وخاصة بعد أن وصل الشاعر إلى طريق مسدود، ويعد وقوفه على الأطلال (التي لم تكلمه) والتي لم يستطع أن يعرفها إلا بصموية .

إن حركية الفعل وتناميه هنا تجسّد أسلوب الشاعر في بناء المشهد، فأول شيء يتحدث عنه هو تحمّل الظمائن فوق جرثم، وهذه هي نقطة الانطلاق، وهنا يجب أن نذكر الأماكن على أنها جزء من الإطار العام الذي يتشكل منه المشهد، ويتحدث بعد ذلك عن الثياب التي كانت تُغطي بها الهوداج، وهي ثياب تمثل مؤشراً جديداً يتشكل منه المشهد، وهو المؤشر اللوني، إذ جعل لون الثياب يشبه لون

الدم، ولماذا (الدم) دون غيره، إن الاختيار هنا مبرر، وخاصة عندما يوضع هذا البيت ضمن الإطار الكلي للقسيمة/المعلقة، فهي تقوم على الانثثار والموت والحرب والقتل، إن صورة الدم التي استحضرها زهير للون الثياب هي صورة دماء القتلى الذين راحوا ضحية الحرب التي دارت بين عيسٍ وذبيان.

وينتقل الشاعر إلى حركية جديدة وهي الحركية المتمثلة بالفعل (ووركن) ويذكر اسم مكان جديد هو (السويان)، ولا يفوته أن يصف النساء الطاعنات بالدل والرفاهية والنعيم. إن الصورة الجمالية للنساء فيها انعكاس وجداني إيجابي على نفسية الناظر أو المشاهد. ولذلك استحضر الشاعر هنا (الصديق، والناظر) ليكون ذلك معيّنًا له على تصوير المشهد بأسلوب غير مباشر.

وبعد أن تحدث الشاعر عن الإطار المكاني (العلياء والسويان) يمزج في البيت الخامس بين البعد المكاني والبعد الزماني، فيقول: بكرن واستحرن، فهن لوادي الرس كالحيد للقم، فالطعائن تعرف أين طريقها، وكيف أنها أصبحت قريبة من وادي الرس.

وينسج الشاعر خيوط المشهد من العناصر الإنسانية والزمانية والمكانية والأشياء الأخرى، فيتحدث عن (القنان) الذي جعلته الطعائن عن يمينهن، ويذكر ذلك من أجل أن يبين من بالقنان من محلّ ومُحرم، فالمحلّ والمحرم إشارتان واضحتان إلى القتال والحرب، وهذا ما يؤكد أن صورة الطعائن عند زهير لم تستطع أن تتخلص من صورة الحرب التي أدت إلى القتل والموت وسفك الدماء .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى (السويان) الذي ذكره في البيت الثالث ليؤكد ويبين كيف قطعته الطعائن، وهن يتجلّين بأبهى الحلل وأجمل الصور. وبشكل البيت المسابع صورة العهن المصبوغ بالأحمر الذي شبّهه ب (حَبّ الفنا) ذي اللون الأحمر. وهذا البيت يجمّد مع البيت الثالث الذي ذكر فيه صورة الدم حالة

شعورية خاصة لم تستطع أن تفارق مخيلة زهير، وهي صورة الدم الذي يمثل القتل الناتج عن الحرب. ولكن المشهد لا يظل محصوراً في الأفق الأحمر، وإنما يتجاوز ذلك ويتخطاه إلى لونٍ جديدٍ هو اللون الأزرق الذي يمثل صفاء الماء. والوصول إلى الماء يعني الوصول إلى الحياة بعد الموت الذي خيَّم على الديار كما هو واضحٌ في المقدمة الطللية.

تشكل هذا المشهد من حركية قائمة على الوصف، لكنه ليس الوصف الجامد، وإنما الوصف القائم على الحركة، والدليل على ذلك تكرار الشاعر للفعل الماضي في معظم الأبيات، إذ إن المشهد يتشكل من نقطة بداية تتمثل بالفعل (تحمّلن) ونقطة نهاية تتمثل بالفعل (وضعن)، مما يعني انتهاء الرحلة. فالمشهد لم يتشكل من وصفٍ جامدٍ وثابت، وإنما انبنى في جوهرة بناءً حركياً يتمثل من خلال تكرار الفعل الذي مثل أهمية الحركة في تأليف المشهد ونسج خيوطه.

لقد كانت المقدمة الطللية متواصلةً بمشاهدتها الحياتية من حيوانٍ ونباتٍ وظلماتٍ ليصل في النهاية إلى قوله:

فانقسمتُ بالببيت الذي طافَ حوله  
رجالٌ بنؤوه من قريشٍ وجُزهمِ  
يميناَ لنعم السَّيِّدانِ وُجِدْتُمَا  
على كلِّ حالٍ من سحيلٍ ومجرمِ

ويخرج بذلك من مشهد الطلل ومشهد الظلمات، ليدخل في الفرض الذي نحسبه الفرض الرئيسي للمعلقة، وهو الحرب والسلام من خلال مدح السيدين القائمين على ذلك وهما هرم بن سنان والحارث بن عوف .

لقد بثَّ زهير بنور الحياة وحركتها في المقدمة الطللية لمعلقته، حين شحنتها بقطمان من الأطباء، وولادات الأطلاء الجديدة التي تهض من كلِّ مجثم، فكان ذلك

بشرى بانبثاق الحياة واستمراريتها، بعدما أصاب الأطلال ما أصابها من الإقفار والموت والخراب.

لقد كان زهير من خلال معلقته يهدف إلى سلم المجتمع والحرص على سمو القيم في مجتمع قبلي لم يكن يقيم كبير وزن لقيم السلام بوجه خاص، فأراد الشاعر أن يبين مزايا حياة السلم مقابل نقیضها حياة الحرب؛ كما أراد تبیین مزايا إيجابية الدور الاجتماعي للفرد ضمن مجتمعه، وركز على المسؤولية الخلاقية للأفراد الذين هم عماد لأي مجتمع .

إن مقدمة معلقة زهير بن أبي سلمى ومعلقته على وجه الإجمال تمخضت عن تجربته الفياضة والمتمثلة في أن: «عسرًا لن يبقى مهما طال أمده وهست أحواله، ولا بد لكل كدورة من صفاء أو يبوسة من لين، لذلك جدد هذه الحياة القديمة بالوشم، وسخر صوره الفنية لتغير حالة القلق التي تسود القوم إلى أمن، ولتعالج هضيتهم الأساسية «الحرب والسلام» مبشرًا بيوم جديد، وفاتحًا صفحة جديدة، ترجمت حقيقة الشاعر وصدق مثاليته»<sup>(١)</sup> .

رابعاً - مقدمة معلقة عنتر بن شداد «فأد الخزون أم شراء التجارب الإنسانية؟

هل غادر الشعراء من مترنم  
أم هل عرفت الدار بعد توهم  
أعيانك رسم الدار لم يتكلم  
حتى تكلم كالاصم الأعجم  
ولقد حبست بها طويلاً ناقتي  
أشكو إلى شفيع رواقك جثم  
يا دار عبلة بالجواء تكلمي  
وعني صباحاً دار عبلة واسلمي

(١) محمد صادق حسن عبدالله، المرجع السابق من ١٨٥ .

دَارُ لَانَسَةِ غَضِيضٍ طَرَفُهَا  
 طَوْغُ الْعِنَاقِ لَذِيذَةُ الْمُتَبَسِّمِ  
 فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَنَّهَا  
 فَسَدَنٌ لَاقِضِي حَاجَةَ الْمُتَلَوِّمِ  
 وَتَحُلُّ عِبْلَةً بِالْجَوَاءِ وَاهْلُنَا  
 بِالْحَزَنِ فَالضُّمَّانِ فَالْمُتَنَلِّمِ  
 حُيَيْيَتٍ مِنْ طُلُلٍ تَقْدَامُ عَهْدُهُ  
 اقْوَى وَاقْفَرُ بَعْدَ أُمِّ الْهَيْثِمِ  
 حَلَّتْ بَارِضِ الزَّلَازِلِ فَاصْبَحَتْ  
 غَسِيرًا عَلَيَّ طِلَابُكِ ابْنَةُ مَخْرِمِ  
 غُلَفْتُهَا غَرَضًا وَقَتْلُ قَوْمِهَا  
 زَعَمًا لِعَمْرِ ابْنِكَ لَيْسَ بِمَزْعَمِ  
 وَلَقَدْ نَزَلَتْ فَلَا تَحْظُنِّي غَيْرُهُ  
 مَنِّي بِمَنْزِلَةِ الْمُخَبِّ الْمُكْرَمِ  
 كَيْفَ الْمَزَاوُ وَقَدْ تَرَبَّعَ أَهْلُهَا  
 بِغَنَيْنِزَتَيْنِ وَاهْلُنَا بِالْفَيْنِ  
 إِنْ كُنْتَ أَزْمَعِي الْفِرَاقَ فَإِنَّمَا  
 زُكُوتُ رِكَابِكُمْ بَلِيلِ مَظْلَمِ  
 مَا رَاعَنِي إِلَّا خَمُولَةُ أَهْلِهَا  
 وَشَطَّ الثِّيَارِ تَسْتَفُّ حَبَّ الْخَفْجِ  
 فِيهَا الثَّقَانِ وَارْبَعُونَ حَلِيبَةً  
 سَوْدًا كَخَالِيَةِ الْغَرَابِ الْأَسْحَمِ<sup>(١)</sup>

يشكو عنقرة ويشكك في مطلع معلقته من نفاذ المخزون الإبداعي لديه،  
 فيتساءل عما إذا كان الشعراء قد غادروا موقفًا للأطلال لم يقفوا عليه، أو غرضًا

(١) الشنتمري: مصدر سابق، ج ٢، ص ٨٧ - ٨٨.

شعرياً لم يقصّدوا فيه القصيد، فلم يتركوا زيادةً لمستزيد، لقد كان السؤال (هل غادر الشعراء من متردم) في حقيقته تجسيداً لحيوية استدعاء الرصيد الشعري وما يكمن وراءه من ثراء التجارب الإنسانية لمن سبق عنتره من الشعراء، وقد شبّه الشاعر مجمل الإبداع الشعري الذي سبقه بحالة الثوب الذي لم يبق فيه مكانٌ لرقعة/ قصيدة جديدة. ولهذا السبب صاغ عنتره بديل الوقوف على الأطلال واستهلّ ذلك في سؤالٍ وجهه لنفسه إن كان قد عرف الدار/ دار المحبوبة بعد الذي اعتراه من توهم وحيرة؛ والدار - كمادة الأطلال - كانت صمّاء عجماء لا ترد على أي سؤال، فلم يكن أمامه من حيلة إلا بثّ الشكوى لأثافيّ جثّم سوداء لا حراك فيها، بقيت دلالةً على ماضي هذه الأطلال المزدهر، عندما كانت تسكها أنسةٌ حيّةٌ غضيضة الطرف مطواعةً لذينة المبسم والعناق .

لقد كان السؤال بحدّ ذاته بدايةً لقصيدةٍ أثرت الشعر الجاهلي بخاصةً والشعر العربي بعامّة، فكانت من المعلقات المعدودة، وكان هذا السؤال منطلقاً لما بعده، حيث شخصّ عنتره دار عبلة في الجواء وخاطبها بصيغة المنادي، واستطلقها ولكن أنّى للطلل أن يجيب سائله؛ غير أن الشاعر يستمر في الخطاب ويرجي تحية الصباح وتمنيات السلامة والسلام لدار عبلة (وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي). وفي رأي الدكتور صلاح رزق أن الدار هنا ليست بالضرورة مقتصرةً على دار المحبوبة، ولكن تعميق البعد الإنساني الكامن في عمق كلّ تجربةٍ تصدر عن إنسان حساسٍ مرهف الشعور متميز التجربة ثاقب الرؤية شان الشاعر الحق في كلّ زمانٍ ومكان، وهو ما «يدفعنا إلى الاعتقاد بأن الدار المذكورة هنا ليست سوى الرمز الدال على المنشود دوماً من مطلق الاستقرار الآمن في رحلة الحياة، وحقيقة السلام الذي ينشده الإنسان لنفسه وللأحياء عبر هذه الحياة»<sup>(١)</sup> والشاعر في هذا المطلع يتوخّى تحقيق ذاته من خلال الإبداع الشعري، وطلب بلوغ الطمأنينة المعرفية لاجتياز حالة التوهم والقلق والالتباس .

(١) صلاح رزق؛ المعلقات العشر - دراسة في التشكيل والتأويل، ج١، دار غريب بالقاهرة ٢٠٠٩، ص ٣٨٣ .

لقد دخل الشاعر لحظة النشوة بمخاطبته الدار بعدما عرفها وزال كل لبسٍ وحيرة، فلم يَرِ بأسًا من إيقاف ناقته الضخمة في موقع دار عيلة التي لا تزال ماثلة في الواقع أو في خياله المحبِّ وكأنها قصر ضخمٍ وعامر، وهنا التباسٌ جميلٌ مؤداه تساؤل المتلقي هل الفدن/ القصر هي أطلال عيلة أم هي الناقعة الضخمة. وكان دافعه للوقوف أن يقضي حاجةً هي نفسه المترقبة المنتظرة ويتفقد ما دلَّ عليه حال الدار بعد رحيل المحبوبة وقومها، التي كان رحيلها لأسباب تعود لصراعات البشر المعتادة آنذاك خاصة، ولأسبابٍ طبيعيةٍ جغرافيةٍ/ مناخيةٍ من جانبٍ آخر .

لا يملك الشاعر طويلاً حتى يؤكد مرةً أخرى حلول عيلة وقومها في وادي الجواء، أو في منخفضٍ متسعٍ من الأرض، بينما يحلُّ أهله في الأماكن الفليضة المرتفعة من الصمَّان فالملتئم، أي أنهم تعاقبوا على حلول أكثر من مكان على التوالي، وفي ظلِّ هذا الواقع الصعب وعسر التواصل الإنساني بين الحبيبين لا يجد الشاعر بداً من الدعاء للطلل تحيةً لمحبوبة الغائبة الحاضرة فيقول:

حُيِّيتُ مِنْ طَلَلٍ تَقْدَامَ عَهْدِهِ

أَقْوَى وَأَقْلَرُ بَعْدَ أَمِّ الْهَيْثِمِ

إن الشاعر يحيي طللًا تقادم عهده بفعل الزمن، ولكنه لم يُصَبِّ بالإقواء والإفقار إلا بعد رحيل أمِّ الهيثم، فهمستهم الشاعر بعدًا تراثيًا أسطوريًا قديمًا مفاده أن المرأة رمزٌ للإخصاب والنماء وغيابها غيابٌ لذلك. وهو غيابٌ يجعل مجرد زيارتها أمرًا محفوفًا بالمخاطر لأنها (أصبحت) هي أرضٌ مسبعة (أرض الزائرين)، لقد أثار فعل الإصباح بوضوح كامل عسر لقاء المحبوبة واستحالته، ومما يزيد من صمودية الموقف أنه شغل بحبِّها (عَلَّقَتْهَا) من غير تعمُّدٍ وهذا من أقوى أنواع العشق، في حين أن حبِّها مشتبكٌ في القتال مع حيٍّ عنتره، ومعنى ذلك بساطةٌ أنه يطلب قرب قومٍ ومصاهرتهم وهو يقوم بقتلهم مجبرًا في الوقت ذاته، فهل هناك مانعٌ من



الزيارة ناهيك بالقرب أعسر من هذا المانع؟ وهنا نرى أن حق القبيلة الجماعي قد سلب عنثرة/ المحبّ حقّه الذاتي في أن يحبّ محبوبته ويزورها .

إذا ثمة مسافة كبيرة بين حق الشاعر/ الفارس الفردي في الهوى والعشق، وبين حق القبيلة وهو حق جماعي يخضع لروابط وقيم وأعراف قبلية مقدسة، تمنع تلاقي الحبيبين، وتصاهر الحيين، فلا يبقى والحال هذه إلا رباط الحب المقدس وهو ما يؤكد عليه الشاعر لمحبوبته بأنها وبرغم كل هذه العوائق قد نزلت من نفسه منزلة المحبّ المكرّم، فلا يتبادر إلى ذهنها شيء غير ذلك .

إن عوائق الحب لم تعد مقتصرة على الخصومة والقتال بين الحيين، وهو أمر أكثر من كافٍ في حدّ ذاته لقصم أيّ تفكير بملاقة حبّ بين فتاة من هذا الحيّ وفارس من الحيّ الخصم، فضلاً عن هذا طراً بعد جغرافيّ جزاء الخصام والقتال، فليما كان الحيّان وقت السلم متقاربي مواقع السكن، لكن للحرب آثارها وخطوطها، فلقد ابتمد الحيّان سكناً وجغرافياً بعد تقافرهما وتباعدهما النفسي بحيث صار حيّ المحبوبة يقضي فصل الربيع في المنهزتين، وحيّ عنثرة يقي بالفيلم.

يتحدّث الشاعر عن أمرٍ ماضٍ كما يبدو ولكنه يعود لاسترجاعه وكأنه حدث للتوّ، فيخاطب الحبيبة الراحلة من وقت مضى بصيغة تقترب من العتاب:

إن كنتِ ازمنعتِ الفراقَ فإنما  
رُمتِ ركابكم بليلٍ مظلمٍ  
ما راعني إلا حمولة أهلها  
وسطَ السيارِ تسفُ حُبّ الخفجَمِ

إن الشاعر يستذكر بكرة لحظة رحيل حبيبته مع أهلها، وكيف أن الأمر خارج عن إرادتها كما هو خارج عن إرادته، لقد كان مشهداً مفرعاً فوق كراسته، وكان أمر الرحيل مبيتاً بليل، (رُمتِ ركابكم بليلٍ مظلمٍ)، لعلّ رحيل الخصوم المفاجئ وفي

ظلمة الليل كان من دواعي الحيلة والحنزلاً من القبيلة الراحلة وسلامتها، ولذلك لم ينتبه الشاعر/الحبيب لهول هذه المباغلة إلا والإبل الناقلة للأحمال الثقيلة تسف ما تواهر لها من النبات بعد أن قطعت مسافةً واستراحت وسط الديار .

لم يخرج عنتره من أزمتة النفسية ممطياً ناقته كما فعل طرفة بن العبد وأغيره، فلقد كان لديه من أعباء الحرب والالتزام أمام قبيلته ما يقنيه بل ويمنعه من ذلك، ولذلك فقد اكتفى بذكر النياق/ الحمولة التي تحمل أثقالاً كبيرة، وتسف حبّ الخمخم وسط الديار، ويبدو أنه كان قد تأملها جيداً ولاحظها بدقة فاحصى منها اثنتين وأربعين حلوية سوداً كخافية الغراب الأسحم، وهذا في اعتقادي راجع إلى عشقه الشديد لمحبيته، وهو عشق يدفعه إلى تقصي كل شيء عنها وعن قومها مهما بدا بسيطاً أو صغيراً .

لقد كان مللاً (أقوى واقصر) وتقادم عهده، ولم يبق من آثاره إلا نوى رواكد جثم، هذا فضلاً عن الطلل النفسي الممثل في الشاعر الفاقد، وقد تقاسمت هذا المشهد الطللي المؤثر عناصر كثيرة تمثل العنصر الإنساني فيها بالشاعر ابتداءً، وكانت المحبوبة /عيلة أو أم الهيثم العنصر الإنساني الأهم في المشهد، وإن شئت عناصر إنسانية متوارية في هذا المشهد فهم قوم المحبوبة الأشداء، الذين لم يتركهم الشاعر دون المرح بين عنصرهم وعنصر الحيوان الكريم (الأسد) فهم (زائرون) كصوت الأسد، وأرضهم التي أحلوا فيها المحبوبة هي أرض (الزائرين) .

ويتمثل العنصر الحيواني بشكل أساسي في النوق: ناقة عنتره التي حبسها طويلاً على الأطلال والواقع أنه حبس نفسه هو وتوحد مع ناقته؛ أما النوق الأخرى فهي حمالة الظعون والظمائن، وهي اثنتان وأربعون حلوية سوداً كخافية الغراب الأسحم، فهي عنصر حياة أساسي تمثل في قوله (حلوية) وهي سوداء، ألا نرى الشاعر وكان نفسه تقول: إنها نوق خير برغم سوادها، كما أنني فارس خير لقومي

برغم سوادي، ولكن الفراق يبقى فراقاً ولذلك جمل لون النوق هو لون (الغراب الأسحم) مع ما للغراب من صيتٍ وسمعةٍ أسطوريةٍ في الشؤم والفراق.

#### خامساً - مقدمة معلقة لبيد بن ربيعة: لوحة فنية أم لوحة كونية؟

تتجسد اللحظة الطللية في الفعل (عفت)، وهو فعلٌ ينشر إحياءات الإنمحاء والانطماس، ويؤسس الحسَّ بالموت المكاني، فتغدو علاقة الشاعر بالمكان علاقة توتر، ويزداد هذا التوتر الذي يصل مرحلة الانفصال عندما يربط الشاعر فعل التعفية بالشمولية لأماكن عديدة من الديار (محلها، مقامها، منى، مدافع الريان)، فتصبح كلُّ إحياءات الحياة وعلاماتها غائبةً عن المكان؛ ويأتي عنصر الزمان ليضع بصمته على طللية المكان وتهميشه، (دمنَ تجرّم بعد عهد أنيسها حججٌ خلون حاللُها وحرامها) .

ولكن الشاعر يحاول أن يزرع الأمل في هذه الأرض الموات، ويخلصها من برائث الموت، فيرسم لها صورةً مناقضةً للعدم، صورةً بناءً تدفع صورة الهدم، وصورة أملٍ تلغي صورة اليأس والإحباط؛ والشاعر بهذا يرسم من خلال المقدمة الطللية لمعلته، لوحةً كونيةً حيةً ورائعةً، صوّر من خلالها مظاهر الطبيعة بمختلف تجلياتها، مطرها وورقها، سحبها ورواعدها، وسيولها التي تجلو الطلول، وتشبيهها بالأقلام التي تخطُّ على الطلول/ الورق فتبين آثارها وتجلدها. ولم ينسَ الإتيان بصورةٍ فنيةٍ مقابلةٍ للأولى، وفيها حديثٌ عن ربيع الأرض والحيوان من طياءٍ ونعامٍ أطلقت أطلاءً وبهاماً في ناحيتي الوادي؛ ولم يقتصر انبعاث الحياة في الأطلال لدى لبيد على الحياة الحيوانية، بل إن الحياة النباتية ربما سبقت الحياة الحيوانية بخصبها، وسواء أكان المطر حقيقياً فتترك آثاره على الأطلال، أم كان مطراً من خلال تمنى الشاعر ودعائه لها، فإن الشاعر بهذا يجعل الحركة والحياة تدبُّ في الأطلال بعد موتها، ومع كلِّ هذه الجهود، فإن الأطلال لا تجيبه أو تردُّ على أسئلته

كونها صمًا خوالد لا يبين كلامها:

عفت السيار محلها فمقامها  
بمئى تائبذ غولها فرجائها  
فمدافع الزئان غرئى رسفها  
خلقا كما ضمن الوجي سلامها  
بمن تجزم بعد عهد انيسها  
ججج خلون خللها وخرائها  
زئقت مرابيغ النجوم وصابتها  
ونق الزوايد جؤنها وبرائها  
من كل سارية وغادر منجن  
وعشية متجلاوب إزائها  
فعلا فروع الانهقان واطفلت  
بالجلهتين ظباؤها ونعائها  
والعين ساكنة على اطلالها  
غودا تلجل بالفضاء بهامها  
وجلا الشبول عن الطلول كأنها  
زئرت جد متوئها اقلامها  
او زجغ واشمة أسف نؤوزها  
جفقا تعرض فوقهن وشائها  
فوقفت اسائها وكيف سؤالنا  
صمًا خوالد ما يُبين كلامها  
عريت وكان بها الجميع فابكروا  
منها وغسوين نؤيها ونعائها

شاقك ظعن الحَيِّ حِينَ تَحْمَلُوا  
 فَتَعْنَسُوا أَطْنَأَ تَصِيرُ خِيَامُهَا  
 مِنْ كُلِّ مَخْفُوفٍ يُظِلُّ عَصِيَّةُ  
 نَوْجٍ عَلَيْهِ حِلَّةٌ وَقِرَامُهَا  
 رُجْلًا كَأَنَّ نِجَاجَ تَوْضِيعِ فَوْقِهَا  
 وَطَلِبَاءَ وَخِزَرَةَ عَطْفًا أَزَامُهَا  
 حُفِرَتْ وَزَايِلُهَا الشَّرَابُ كَأَنَّهَا  
 أَجْزَاعُ بَيْشَةِ أَلُهَا وَرِضَامُهَا  
 بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ نَوَازٍ وَقَدْ نَأَتْ  
 وَتَقَطَّعَتْ أَشْبَابُهَا وَرِثَامُهَا  
 مُرِيَّةٌ خَلَّتْ بِفَيْئِدٍ وَجَاوَزَتْ  
 أَهْلَ الْجِبَالِ هَائِلِينَ مِنْكَ مَرَامُهَا ؟  
 بِمَشَارِقِ الْجَبَلِينَ أَوْ بِمَخَجِرِ  
 فَتَضَيَّنَّهَا فَرْزَةُ فَرْخَامُهَا  
 فَحُؤَالِقُ إِنْ أَتَيْتَ فَمَطِئَةٌ  
 مِنْهَا وَخَافَ الْقَهْرُ أَوْ طَلْعَامُهَا  
 فَاقْطَعْ لُبَانَةً مَنْ تَعَرَّضَ وَضَلُّهُ  
 وَلَشَّرُوا وَاصِلَ خُلَّةٍ صَرَامُهَا  
 وَاخْبُ الْمَجَامِلَ بِالْجَزِيلِ وَصَرْمُهُ  
 بَاقٍ إِذَا ضَلَعَتْ وَزَاغَ قِوَامُهَا  
 بِطَلِيحِ أَسْفَارٍ تَزْكُنُ بَقِيَّةُ  
 مِنْهَا فَأَخْنَقَ صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا  
 وَإِذَا تَغَالَى لَحْمُهَا وَتَحَسَّرَتْ  
 وَتَقَطَّعَتْ بَغْدُ الْكَلَالِ خِدَامُهَا

## فَلَهَا هَبَابٌ فِي الرَّمَامِ كَأَنَّهَا صَهْبَاءُ خَفَّ مَعَ الْجَنُوبِ جِهَامُهَا<sup>(١)</sup>

لقد رأينا كيف أن الشاعر بدأ معلقته بما جرت عليه عادة الشعراء الجاهليين، بالوقوف على الديار ووصف ما تبقى من آثارها بعدما هجرها أصحابها، ونرى أن الشاعر لم يفاجأ بالحالة التي وجد الأطلال عليها، لذلك يبدأ المطلع الأول في معلقته بالقول (عفت الديار) - فعل وفاعل في إيجازٍ وتكثيف، وتستمر الجمل الخبرية على مساحة الأبيات الثلاثة الأولى لتفصّل كيفية عفاء الدار، ومن خلال هذه الوقفة الطللية يبيّن الشاعر في الأبيات الثلاثة الأولى ما لحق بهذه الديار من أشكال الخراب واندثار الحياة وحلول السكون والخمود، وتحول الديار من الحياة إلى الموت .

وما أن نقرأ الأبيات الأربع التالية، إلا ونرى الشاعر قد قلب صورة الديار بأطلالها من أرضٍ مواتٍ إلى أرضٍ تنبض بالحياة من جديد، إذ إنها (رزقت مرابيع النجوم) واختصّت بالأمطار المتتابعة، فتحوّلت بفعل ذلك إلى بيئةٍ تموج بالحياتين النباتية والحيوانية .

واعتباراً من البيت الأول يظهر لبيد الحسرة والحزن على ما حل بهذه الديار من دروسٍ واندثار، وقد اعتمد في تصوير ذلك على كل أسباب الفناء والتناهي والعدم، حيث عفت ديار الأحباب سواء ما كان منها للحلول، وما كان للإقامة، وتوحشت الديار واقفرت، وتوحشت معها مدافع جبل الريان لارتحال الأحباب، وتوالت عليها السيول بأكملها، إنها لوحة تمكس الواقع كما يعيشه الإنسان الجاهلي، إنها صورة الحياة القاسية والطبيعة الجافة التي عطلت حركة الإنسان وحدث من نشاطه. ونرى في جانبٍ آخر من مقدمة المعلقة أن الشاعر التفت من حوله ليجد أن هذا الزمن الذي أتى على كل شيء هو نفسه الذي غير وجه الأرض وحولها،

(١) شرح ديوان لبّيد بن ربيعة، تحقيق وتقديم: إحسان عيسى، مصدر سابق، ص ٢٩٧ - ٣٠٤.

فخلق من السكون حركةً ومن الموت حياة، ذلك أن الفصول تعاقبت على هذه الديار منذ رحيل أهلها عنها، ومنحت لهذه الأرض حرارة الشمس، وغزارة الأمطار وأنواء الربيع، وهو ما أدى إلى تحول الموت إلى حياة، فأخصبت الدار بعد جفافها، وكثر بها العشب وحلت بها الطباءة والنعيم فشمرت بالاستقرار وتكاثر، وأقامت الأبقار الجميلة على أولادها ترضعها وانتشرت القطمان في المكان كله.

إن هذه اللوحة التي صورها الشاعر تمكس بجلاء ووضوح رغبته الأكيدة في اجتياز الراحن وتخطيه إلى أملٍ باسمٍ مشرق، إلى ظرفٍ تخلق فيه الحياة خلقاً جديداً سمته البقاء وشعاره الاستمرار، فرمز للخصوبة والنماء وانتصار الحياة على الموت بفروع الأيهقان الذي علا وارتفع، وبولادة الأطلال الجديدة، مما جعل الحياة تعود إلى الأرض، ويرغم ما يراه الشاعر من صور الحياة الجديدة، نراه ينظر بحسرةٍ وأسَى إلى صورة الدار الدارسة التي كشفت السيول عن بعض معالمها، وذلك حين وجدناه واقعاً مستطقاً الحجر لعله يخبره عن أحوال هؤلاء الذين ارتحلوا فيطفيء شيئاً من لواعج شوقه وحنينه، ولكن هيهات أن ينطق الحجر، وهيهات للنفس أن تجد شفاءها في سؤال حجرٍ لا يجدي ولا ينفع، إن هذا السؤال يكشف عن الألم المكثوم في صدر الشاعر عندما يصطدم بالحقيقة المرة، وعندما لا يجد أمامه سوى الحجارة والنؤى، وقد كان المكان من قبل يعج بدفه الحب ودفه الحياة.

وإذا ما رجعنا إلى تتبع ما جاء في مقدمة ليبد بن ربيعة من صور ومشاعر وكلمات، لترى بينها وبين الجو النفسي العام، وأن نلتصم من وراء ذلك، الانفعال السائد الذي أمكنه أن يغمر المقدمة الطللية بأكملها، وأن يهيمن على كلماتها وصورها، سنجد أنفسنا أمام رمزية هذه الأشياء والمتجلية في قضية الصراع بين الحياة والموت وهو الأمر الذي يتموضع داخل الإحساس الدفين للشاعر، وفي موقفه

من الحياة، ويظهر ذلك من خلال توالي الصور في هذه المقدمة الطللية بقسميها «فصورة العدم التي ترمز لها الدار الدارسة تقف جنباً مع صورة الحياة النامية المزدهرة التي تحولت إليها الدار بعد أن سكنها الوحش وبعد أن مكنته الحياة من إنجاب هذه الذرية النابضة بالحياة والحركة من الظباء والغمام والبقر<sup>(١)</sup>؛ وبهذا التحول الطللي من الموات إلى الحياة، يكون الشاعر في واقع الأمر قد تجاوز- بنفسه- إحباطات الهزيمة واليأس ودخل عالم الأمل والانتصار .

### سادساً - مقدمة معلقة عمرو بن كلثوم: «مقدمة خميرية أم ثورية نفسية؟

ذكرنا في أول هذا الفصل من أنواع مقدمات القصائد الجاهلية المقدمة الخميرية، وهي مقدمة تمدُّ من التزعزعات الشاذة والنادرة في الشعر الجاهلي، ويجري افتتاح القصيدة بالرغبة في الخمر والشرب النهم كمقدمة المعلقة التي نحن بصدد الحديث عنها، وهي معلقة عمرو بن كلثوم، حيث كرّس مقدمتها للتعبير عن الرغبة الشديدة في الخمر والشرب والنهم والفرل والافتخار بذلك، ثم «يتناول فجأة بالفخر أمام عمرو بن هند، وفي الخمر يتأنى ويمرض حديثه عنها من خلال فخره واعتزازه، ولعله يمهّد بها لثورته وغضبه على ابن هند، فذكر الخمر في مجال الشجاعة والفروسية شائع في الشعر الجاهلي»<sup>(٢)</sup> .

نصُّ مقدمة معلقة عمرو بن كلثوم :

أَلَا هُبْنِي بِصُخْنِكَ فَاصْبَحِينَا

وَلَا تُنْقِ خُمُوزَ الْأَنْدَرِينَا

مُشَفَّشَةً كَأَنَّ الْخُسْصَ فِيهَا

إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا

(١) محمد زكي المشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت ٢٠٠٩، ص ١٢٢ .

(٢) سعد إسماعيل هليلي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام واللتبي، ط١، مكتبة فريب، القاهرة، ص ٣٦ - ٣٩ .



تَجُورُ بِذِي اللَّبَانَةِ عَنْ هَوَاءِ  
إِذَا مَا ذاقَهَا حَتَّى يَلِينَا  
تَرَى اللَّجْزَ الشَّحِيحَ إِذَا أَمِرْتُ  
عَلَيْهِ لِيَالِهِ فِيهَا مُهِينَا  
صَبَحْتَ الْكَأَسَ عَنَّا أَمْ غَمِرُوا  
وَكَانَ الْكَأَسُ مَجْرَاهَا الْيَمِينَا  
وَمَا شَرُّ الْفَلَاةِ أَمْ غَمِرُوا  
بِصَاحِبِكَ الَّذِي لَا تَضْجِحِينَا  
وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتَ بِبَعْلِكَ  
وَأَخْزَى فِي بِمَشْقٍ وَقَاصِرِينَا  
إِذَا صَمَنْتَ حَمِيَّاهَا أَرِيْبَا  
مَنْ الْفَتِيَانِ خَلَّتْ بِهِ جُنُونَا  
فَمَا بَرِحْتَ مَجَالَ الشَّرْبِ حَتَّى  
تَغَالَوْهَا وَقَالُوا: قَدْ زَوِينَا  
وَأَنَا سَوْفَ تُنْزِعُنَا الْمَنَايَا  
مُقْتَرَّةً لَنَا وَمُقْتَرِينَا  
وَإِنْ غَدَا وَإِنْ الْيَوْمَ رَهْنُ  
وَيَغْدُ غَدٍ بِمَا لَا تَعْلَمِينَا  
فِي قَبْلِ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا  
نُخْبِرُكَ الْيَقِينَ وَنُخْبِرِينَا  
بِیَوْمِ كَرِيهَةٍ ضَرَرْنَا وَطَغْنَا  
أَقْرُبُ بِهِ مَوَالِيكَ الْعِیُونَا  
فِي نَسْأَلِكَ هَلِ احْتَضَتْ ضَرْمًا  
لِوَشْكِ الْبَبْنِ أَمْ خُضَّتِ الْإَمِينَا

اَللّٰهُ لَيْلَىٰ يُعَاتِبُنِي اَبُوها  
 وَاِخْوَتُهَا وَهَم لِي ظَالِمُونَ  
 تُرِيكَ إِذَا نَخَلْتُ عَلَى خَلَاءِ  
 وَقَدْ أَمِنْتُ عِيُونَ الكَاشِحِينَ  
 ذِرَاعِي غِيْطَلِ أَنْمَاءِ بِخَرِ  
 تَرُفَّتِ الْأَجَارِعُ وَالْمُتَوْنَا  
 وَنَذِيًا مِّثْلَ حُقِّ الْعَاجِ رُخْصًا  
 خَصَانًا مِنْ أَكْثَفِ اللَّامِسِينَ  
 وَنَحْرًا مِثْلَ ضَوْءِ الْبَدْرِ وَافِي  
 بِأَتَمَامِ أَنْسَا مُذْجِينَا  
 وَسَارِيَّتِي رُخَامِ أَوْ بَلَنْطِ  
 يَبْرُنُ خَشَاشِ حَلِيْهَا زَيْنَا  
 وَمَتْنِي لَنَذَّةِ طَالَتْ وَلَا نَتْ  
 زَوَائِفُهَا تَنْوُءُ بِمَا وَلِينَا  
 وَمَا كَمَ يَضِيْقُ الْبَابُ عَنْهَا  
 وَكَشَحًا قَدْ جُنِنْتُ بِهِ جُنُونَا  
 تَنَكَّرْتُ الصُّبَا وَاشْتَفْتُ لَمَّا  
 رَأَيْتُ حُمُولَهَا أَضْلًا حُدِينَا  
 وَأَعْرَضَتِ الْبِعَامَةُ وَاشْتَفَعَرْتُ  
 كَأَنِّيَابِ بِأَيْدِي مُضْلِيَتِينَا  
 فَمَا وَجَدْتُ كَوَجْدِي أَمْ سَقَبِ  
 أَضْلَلْتُهُ فَرَجَعْتُ الْحَنِينَا  
 وَلَا شَفْطَاءَ لِمَ يَنْتَرُكُ شَقَاها  
 لَهَا مِنْ تَسْعَةٍ إِلَّا جَنِينَا

أبسا هندٍ فلا تغجل علينا  
وانظرننا نخبرك اليقيناً  
بأننا نورد الروايات بيضاً  
ونضربهن خفراً قد زوينا<sup>(١)</sup>

اشتهر من أسباب نظم هذه القصيدة المعلقة روايتان: الأولى لأبي عمرو الشيباني<sup>(٢)</sup>، والأخرى نقلها الأصفهاني في الأغاني<sup>(٣)</sup>، وسواء صحت إحداهما أم صحت الأخرى، فلسنا في صدد إثبات صحة أي من الروايتين، ولكنهما على فرض حدوثهما، تؤكدان أنهما أوعرتا الصدور، بما يشبه التحدي الفني والمتسلط والخاص من جانب عمرو بن هند على الأهل، وربما جاء نظم المعلقة نتيجةً لهذين الموقفين معاً، وتراخي نظمها على أكثر من مرحلة زمنية، فالواضح أن هناك فاصلاً زمنياً بين الأبيات التي نظمت إثر الموقف الأول، وربما كانت مرتجلة في حضرة الملك، والأبيات التي نظمت إثر الموقف الأخير وما بعده، وهو ما يرشح من سياق القصيدة، وتغير الملامح الفنية في الجزء الأول عنها في الجزء الثاني من القصيدة.

نحن أمام معلقة تعدُّ واحدة من فرائد الشعر الجاهلي، على صعد الخمرة والفرد والقبيلة، وأمام مقدمة خميرية بامتياز، لكنها مبنية على الفخر سواء الفخر بشرب الخمر والإيمان بما لها من أثر وفعل ونشوة على الشاربين، أو الفخر بالذات الفردية واندغامها بالقوة الجمعية القبلية من خلال أوثق الروابط وأدق النظم بين الفرد وقبيلته .

لقد بدأ الشاعر قصيدته المعلقة بحث الساقية على مباركته بالصُّبوح، وكان على عجلة من أمره لاحتساء الخمرة من خلال قوله (الاهبي)، فالموضوع يستدعي

(١) الأنباري: مصدر سابق، ص ٤٦١ - ٤٦٥. التبريزي: مصدر سابق، ص ٢٨٥ - ٢٨٨ .

(٢) الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليّة، مصدر سابق، ص ٣٧٠ .

(٣) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مج ١، ج ١١، ص ٣٦ - ٣٧ .

هبةً منها في نشاط فوق العادة، وهو مع ذلك يأمرها بسقيه بأكبر الأوعية لديها فيحندُها (يصحنك)، ويبدو لي أنه كان يحندُ أيضًا نوعية الخمر وأصوله، فيطلب صيوحه من (خمر الأندرينا) وقرى الأندرين بالشام مشهورةً بجودة خمرها، أو لعله يطلب شرب ما ترشحه الساقية له ولريمه من الخمر الممتازة لديها، إضافةً إلى عدم نسيانها تقديم خمر الأندرين. لقد استدعى الموقف المستجمل والمتلهف لشرب الخمرة أن يصدر الشاعر تعليماته للساقية من خلال ثلاثة أفعال أمر في البيت الأول فقط: هيبي، فاصبحينا، ولا تبقي؛ وواضح أن لدى الشاعر رغبةً عارمةً للشراب وإطفاء غلة لها في صدره ومن معه. ويستمرُّ الشاعر في وصف خمرته المختارة، ربما بعدما عبَّ منها عبَّته الأولى، فانتششت حواسه وراح يتأمل في الكأس أو الصحن ومحتواها من الخمرة، فبانَتْ له (مشعشعة)، يمد مزجها بالقليل من الماء، فحاكى لونها لونَ زهرة (الحص)، وتبقى كلمة (سخينا) في آخر البيت الثاني موضع بعض اللبس والتَّحِير، فهل هي اسمٌ وتكون بذلك حالاً لصفة الماء لما خالط الخمرة، أو هي فعلٌ بمعنى (نجد ونسخو) وهو تفسيرٌ يدعمه البيتان التاليان؛ فشرَّيها ورؤية لونها والانتشاء بكلِّ معطياتها يعدل مزاج الشارب فيدفعه نحو البذل والمطاء والسخاء في شرائها لاحتساائها، وربما كان السخاء الحاصل مطلقاً في كلِّ نواحي البذل، وهي بذلك أي الخمرة تعدل بمطوقتها شاربها صاحب الغاية والشغل، فتصرفه عن غايته وشغله الأساسيين هينسى أولية تلك الغاية وذلك الشغل، وينعطف مع لذة الخمرة ويرضخ لفاعليتها ويستجيب لإغرائها ويميش من خلالها لحظته مؤجلاً مشاغله الملحة ومتقرعاً لاحتساائها، جاعلاً كلَّ ما سوى ذلك حاجةً ثانوية؛ لقد خرج الشاعر من نطاق الأمر في البيت الأول، إلى نطاق الفعل المضارع في البيت الثالث فقال (تجور)، وفي البيت الرابع استعمل الفعل المضارع (تري) والتفت من الفائب إلى المخاطب، بقصد تحصيل اليقين المرنِّي رأي العيان،

ليكتشف المخاطب بعض سطوة الخمرة على اللحر البخيل الضنين الذي لا يكاد يعطي شيئاً، وعزَّز ذلك بقوله (الشُّحَّيح) إمعاناً في توصيف هذا اللحر بإضافة آفة الشُّح إلى ضننه ويغله، حتى يزيل من نفس المخاطب مظنة البخل العارض، فأراد وصمه بالشُّح الدائم والمتأصل في نفسه، ومن عجائب تأثيرات الخمرة أن هذا اللحر الشُّحَّيح يخرج عن طبعه هذا بمجرد أن الخمرة (أُمرت) عليه، فقرر مضطراً الخروج عن شحّه وبذل ماله مهاناً رخيصةً لشرائها .

هل تجاوزت الساقية عمرو بن كلثوم وسقت الذي يليه؟ إن حصول هذا (الصُّين) أو (الصد) يؤيد أن هذا الجزء من القصيدة قد نُظم في وقت كان فيه الشاعر فتياً صغير السن، فعمرو بن كلثوم ساد قومه وهو في الخامسة عشرة، ولولا تسبُّده هذا لما كان ترتيبه الأول في الجلوس من جهة اليمين، وكان نظام الشرب يقتضي البدء بالجالس على اليمين ثم الذي يليه فالذي يليه، ودليل تسبُّده في قوله لأم عمرو الساقية (وما شرُّ الثلاثة أم عمرو بصاحبك الذي لا تصبحينا)، ومن الطبيعي أن لا يؤاخذ سيد امرأة ساقية بتوهمها، ولكنه صَحَّح لها الموقف وأبان الحقيقة وفخر بذاته الفردية ومقامه بين صاحبيه الآخرين، ويسرح به الفخر من مجال تصحيح خطأ الساقية ليستذكر لذة جلسات شرب من خمور بعلبك ودمشق وقاصرين، ويستمتع باسترجاع أسماء الأماكن السابقة التي شاركته ذاكرتها لذاذاته ومُتَمِّعهُ ؛ ثم يلتفت الشاعر إلى استقصاء أثر الخمرة على شاربها، فأسند هذا الفعل إلى سَوَّرَتهَا وسطوتها في النفس (حُمَيَّاهَا)، فهي بإيجاز تحيل شاربها الرزين المتعلقل إلى الجنون أو ما يشبه الجنون. وهي مع كل هذه الآثار يكون التباري في شرائها وشرابها بين الندامى دائراً يحماس إلى أن يقولوا: قد روينَا. ومن عجب أن الشاعر يختم هذا الجزء من المشهد بحكمة هي تحصيل حاصل، ومفاده أن المنايا (سوف تدركنَا) وأنها مقدَّرةٌ لنا ونحن مقدَّرون لها. أظن أن الشاعر قال هذا

البيت المبني على بدهيةٍ مفروغٍ منها، هي حتمية الموت، وكأنه يعبر - بالأصالة عن نفسه وبالنسبة عن نداماه - عن حالة الإعياء/ النشوة / الحماس المختلط عليهم جميعاً والذي أوصلهم إلى حالة لا تستعث العقل على عميق تفكير، وقصُر القول على المسلمات، ومنها عدم إنكار سطوة الموت وتذكُّره حتى في اقتناص لحظات اللهو والسرور؛ وعدم نسيانهم ذلك حتى وهم منغمسون في أشدَّ حالات التمسُّك والاستمتاع بالحياة، فالموت هاجسٌ عديمٌ تزيد الرهبة منه مجهولية المال والمصير، وكلّك فإن الشاعر يقرّر بدهيةٍ أخرى تنصُّ على أن يومهم (هو والندامى) وغدهم وبعدهم، كغيرهم من الناس، مرهونةٌ بالمجهولية والغيبية، وهنا يختم البيت بقوله (بما لا تعلمينا)، إنه ببساطة يؤدُّ التخلُّص من الموقف المحيط بهم، سواء كانت المخاطبة عودةً إلى الساقية التي تقوم على خدمتهم، أم أن الأرجح أنها الظمينة التي يخاطبها أمراً إياها ظاهراً وراجياً لها باطناً بل خاشعاً في البيت التالي أن تقف لتستمع إلى ما سيخبرها به ويستمع بالمقابل إلى ما ستخبره به .

وفي هذا البيت المصروع بنفس القافية في شطريه، ما يشير كذلك إلى نظم القصيدة في فترات زمنية منفصلة، حتى ليُخَيَّل للمتلقّي أن الشاعر يبدأ مطلقاً جديداً لقصيدةٍ جديدة .

لقد انتقل الشاعر من الجزء الأول من القصيدة إلى الجزء التالي، تابِعاً بذلك نظام القصائد الجاهلية التي تبدو أجزاءها أو مشاهداتها للوهلة الأولى غير مترابطة، فكيف يخرج الشاعر هنا من مشهد الخمرة والندامى والانتشاء بكلِّ معطيات المشهد الخمرى المترف والمعاث اللاهي وتأثيراته، ويدلف مباشرةً إلى مشهد به الضرب والطمع، أي أنه يخرج مباشرةً من مشهد الحياة ونعيمها إلى رحاب مشهد الموت وعدميته، إنه يطلب بخشوع من الظمينة أن تقف فتُخَبِّر وتُخَبِّر، وصفة هذه الأخبار هي اليقين ولا شيء غيره، والإخبار باليقين بين المتحدث

والمخاطبة / الشاعر والظمينة، دليل علاقة خاصة بينهما، فهو يطلب منها الوقوف بصيغة الأمر الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى الرجاء للإخبار باليقين المتبادل بين الطرفين، واليقين هو (ضرورياً وطفئاً)، ذلك الضرب والطمع الذي تحقق من خلاله النصر لذات الشاعر ولقومه، مما سرَّ عيون الظمينة المحبوبة الراحلة كما يبدو بمحض إرادتها، وسرور عيونها لأن مواليها انتصروا وحفظوها من ذل السبي والهوان، والشاعر بهذا البيت (يوم كريهة ضرئاً وطفئاً أقرَّ به مواليك الميونا) إنما يوجز ما فصله في أبيات عديدة في مشهد آخر من القصيدة هذا نصها :

على انارنا بيضُ جسانُ  
نُحايُ ان تُفارقُ او تُهونا  
ظعائنُ من جُشمِ بنِ بكرِ  
خُططنُ مُنيسَمِ حَسَبُنا وبينا  
اخسَنُ على فوارسهنَّ عَهْداً  
إذا لاقُوا فوارسَ مُفْلَمينا  
لَيَسْتَلِبْنَ ابداننا وبيضا  
واشزى في الحديدِ مُقرُنينا  
إذا ما رُحْنُ يمشي الهوينى  
كما اضطربتُ مُتَوْنُ الشاربينا  
يَقُتْنَ جياننا وَيَقْلُنْ لستم  
بُعولتنا إذا لم تمنعونا  
إذا لم نُخِمهنَّ فلا بقينا  
لشيءٍ بعدهنَّ ولا خينا  
وما منع الظعائنُ مثلَ ضربِ  
تري منه السواعدُ كالقُلينا (١)

(١) انظر: الأنباري، الزوزني، ابن الخطيب التبريزي، مصادر سابقة.

وهكذا رأينا الشاعر قد بدأ المشهد بتقرير أن الحسان - كمادة بعض قبائل العرب - يتبعنهم في الحرب، وفصل مهامهن في إطعام الجياد وإثارة حماسة الرجال في الحرب، بكلمات نارية تثير نخوتهم للحفاظ عليهن، ولا يتأتى ذلك الحفظ إلا بالنصر ولا شيء غيره، ويختم المشهد بذكر الفعل المثالي الذي يحمي الطمائن وهو الضرب بالسيف والطمن بالرمح .

يكرر الشاعر الأمر / الطلب / الرجاء للطمينة بالوقوف قبيل الشروع بالرحيل والفرار اقرب الرحيل والفرار (لوشك اليبس)، إنه يريد التأكيد أن رحيلها لا يعني إلا ظمناً ربما لأسباب تتصل بالطمينة وأهلها، وليس صرماً لعلقتها الخاصة ولا قطعاً لها، ولا هو من باب الخيانة لحبيب أمين كالشاعر .

لقد فاضت الرغبة في الحياة وهجر التوكل بالحببية مما دفع الشاعر مكرهاً إلى ذكر اسم محبوبته الطاعنة/ ليلي، بل وذكر كثير من تفاصيل أوصافها ومحاسنها الجمالية، برغم أن الشاعر يرى مجرد عتاب أبيها وإخوتها له على علاقة الحبّ معها أمراً ظالماً، لقد كان عمرو بن كلثوم شاعراً مرفه الأحاسيس مدلاً بنسبه وأصله وقبيلته وأفعاله وقيمه الذاتية العالية ولديه قدر عالٍ من امتداد قيم الإنتماء، فهو بذلك يستحق امرأة بمواصفات ليلي الجمالية الحسية، ولا يتطرق هنا لصفات الجمالية المعنوية كشأن كثير من شعراء عصره الذين غالباً ما يتجاهلون في النساء المعنوي والخُلقي، ويبرزون الجمالي الحسي، فلم يحاول الشاعر هنا كتمانها فاندفع إلى وصفها بجسارة في تجربته الحسية، بادئاً من جهة الأمام من ذراعيها الطويلين المتناسقين، وبياض لونها، وقصرها في خدرها الذي لا تراه إلا عيون الحبيب، فإذا ما أمنت عيون الحساد والمتطقلين، هناك فقط يرى الحبيب ذراعيها ولون بشرتها وثدييها المستديرين كحق العاج بما يمثل من لون كريم وقيمة نفيسة، وإلى ذلك هما ثديان مصونان من لمسات الأكف العابثة، لأنها



امراة حصانٌ مصونة. أما النحر الذي هو مجمع الجمال بين قَمَرِيَّة الوجه وعاجِيَّة الثديين وجمالية الصدر، فهو كضوء البدر المنعكس في وقت تمامه على المدلجين في الظلام، ويبدو أن الشاعر من المجبين بالعاج فيذهب إلى تشبيه ساقيهما بساريتين من العاج، ولا يكتفي بالإشارة إلى متعة النظر في طولهما كساريتين شبيهتين بتمثال معبد، ولا يكتفي بلونهما الأبيض المذهل (رخام أو بلنط - عاج)، وإنما يعطي حاسة السمع حقها حين يشير إلى رنين حليهما .

ويذهب الشاعر إلى وصف محبوبته من موقع خلفي فيصعد إلى وصف متي ظهرها ومكتفي الصلب من يمينٍ وشمالٍ فلا يرى إلا أنها لدنةٌ رخصةٌ وبضّة، ولا ينسى وصف أعلى فخذهما بللآكمة الضخمة التي يضيق الباب عن الاتساع لها، وخصرها النحيل الذي تدفع رشاقته ونحوه إلى الجنون بها. لقد كان وصف ليلي من الأمام كما بدا لنا هو في لحظة المقابلة والتأمل، أما وصفها من الخلف وبخاصة في البيتين الأخيرين فقد جرى في لحظة إدبارها وبدء انصرافها والمباشرة الفعلية في رحيلها. لذلك قال الشاعر: لقد تذكرت الماضي الجميل واشتقت إليه وتمنيت العودة إلى تلك الأيام، ولكن رؤيتي لحمول ظمنها التي حُدِيتْ وقت الأصيل قطعت عليّ ذلك التمني، ويبدو أن ظُمنَ أهل الحبيبة قد ارتحلت على دفعات في أيام متتابة فقال (أصلًا حُدينا) .

لقد وصلت الحبيبة إلى موطنها الجديد (اليمامة)، ولكنها بقيت ماثلةً في قلب الشاعر وقريبةً إلى عيونه مهما ابتعد، ولذلك فهو يرى أن اليمامة على بعدها تبدو لعينيه ظاهرةً استطالت أعلى معالمها وظهرت كوصول سيوفٍ مسلولةٍ بأيدي فرسان، لأن عينيه ترافقها حيث تحل، أما حالة الشاعر بعد رحيل محبوبته فلم يجد لوصف حزنه وأماه عليها أصدق وأكثر واقعيةً من تشبيه نفسه بمنصر حيويٍّ من عناصر بيئته، وهي تلك الناقاة/ الأم التي فقدت ولدها/ سقبتها فعظم كriebها عليه فأثّنت من الوله والحزن وحثّت وكرّرت حنينها عليه ورجّعته، ويبقى تشبيهه

الشاعر لحالة كربه موصولةً بالألم وبالبينة نفسها، فيشبه حزنه وأساء يحزن الأم  
الشقية وأساءها التي لم يترك حظها التمس لها من تسعة أولادٍ إلا واحداً، فقد  
جريت الأسى المروّع لثمانى مراتٍ متتابعة.

ثم يبدأ الشاعر مشهداً جديداً من معلقته يخصُّ به قضية قبيلته بني تغلب  
أمام الملك عمرو بن هند، ليسأل الملك (أبا هند فلا تمجل علينا وأنظرنا نخبرك  
اليقينا) إلى آخر ما بالقصيدة من تهديدٍ ووعيدٍ وتحذيرٍ من مغبة الانحياز والظلم،  
فثار شاعر بني تغلب في مواقع أخرى من معلقته ثورة غضبٍ وانتصافٍ لقومه،  
وهذا في تقديرنا غير تابع لمقدمة المعلقة التي نقف بها عند هذا الحد .

بعد كل هذا هل نستطيع القول أن عمراً بن كلثوم قد وقف على الطلل كسائر  
الشعراء الجاهليين؟ والإجابة الأقرب إلى الصحة أنه وقف على طلله الخاص، لقد  
شارك الشاعر قومه بني تغلب في حريهم ضد بني بكر وانتصر التغلبيون، وصارت  
حرب البسوس أحقاداً وذكرياتٍ لولا حادثة العطش وموت سبعين تغلبياً وتحكيم  
عمرو بن هند بينهم وبين بني بكر والحكم للأخيرين، لقد كان الشاعر منتصراً كما  
قومه ومنتشياً بخمرة النصر، فعبّر عنها بنهمه للخمرة الحقيقية، ولم يهزم قومه أو  
يُهْجَرُون فتصبح ديارهم أطلالاً، فتفرغ الشاعر وهو سيد قومه إلى الخمرة كمتعةٍ  
كبرى من متع الحياة، ومناطٍ فخرٍ لشاريها، فوصفها ووصف تأثيراتها ونشواتها  
وأجاد، ولم ينسَ ذكر هاجس الموت والرحيل (المنايا) وهو في غمرة النشوة وفي  
صعبة الندامى، ولعل هذا كان وقفةً طليعيةً أولى في مقدمة المعلقة، ويأتي بعد ذلك  
رحيل محبوبته الطاعنة وما سيتبع ذلك من أطلالٍ حقيقيةٍ ونفسيةٍ وهو ما يمكننا  
تسميته بالوقف الطليعية الثانية، ثم جاء الوصف الساحر لجماليات ليلي الحسية  
واقتران مشاعر حبِّ الشاعر وتعلقه بها وانتباهته المفاجئة إلى فوات عهد الصبا  
حيث صارت الغراميات والتصابي من الماضي، وهذه كانت الوقفة الطليعية ربما

الأخيرة والأقصى في مقدمة القصيدة المعلقة؛ وفي رأيي فإن هذه الوقفات الثلاث على الأطلال الخاصة بعمرو بن كلثوم ومحبيته تجعل من مقدمة المعلقة مقدمةً طلبية بشكلٍ أو بآخر برغم تصنيفها كمقدمة (خاصة)<sup>(١)</sup>.

سابقاً - مقدمة معلقة الحارث بن حلزة، مراعاةً قضائيةً بين يدي الملك واستخداً محبباً كسيراً.

اذنننا يبينها اسماء  
 رُبُّ لَوِ يُمَلُّ مِنْهُ النُّوَاءُ  
 اذْنُنُنَا يَبْنِيْهَا لَمْ وَلُتْ  
 ليت شعري متى يكون اللقاء<sup>(٢)</sup>  
 بعد عهد لنا ببرقة شفا  
 ء فاندى ديارها الخنساء  
 فالمحيأة فالصفاخ فاعلى  
 ذي فتاق فعاذب فالوفاء  
 فرياض القطا فاوبية الشز  
 بُب فالشعبتان فالإبلاء  
 لا أرى من عهدت فيها فابكي الـ  
 حيوم نلها وما يَزُدُّ البكاء  
 وبعينيك أوقنت هذ النـ  
 ر اصيلاً تُنوي بها الغنـاء  
 أوقنتها بين العقيق فشخصيت  
 من بعود كما يلوح الضياء  
 فتَنَوُزْتُ نازها من بعيد  
 بخزان هيهات منك الصلاء

(١) انظر: حسين مطوان، مقدمة القصيدة المرئية في الشعر الجاهلي، ص ١٧١.

(٢) لم يرد هذا البيت في طبعة الخطيب التبريزي، وقد ورد في عدد من طبعات ديوان الشاعر.

غَيْرَ أَنِّي قَدْ اسْتَعِينُ عَلَى الْهَفْءِ  
 م إِذَا خَفَ بِالْقَوِي النَّجَاءُ  
 بِزَفُوفِ كَائِنَا هَفْلَةٍ أَمْ  
 م بِكُلِّ نَوِيَّةٍ سَفْهَاءُ <sup>(١)</sup>

بعد تردّد وخلافاتٍ وأخذٍ وردٍّ آلت مسألة تمثيل بني بكر هي التحكيم أمام الملك عمرو بن هند ضدّ بني تغلب إلى الحارث بن حلزة، ويُقال إن الحارث «ارتجل هذه القصيدة بين يدي عمرو بن هند ارتجالاً .... وكان ينشده من وراء السجف للبرص الذي كان به، فأمر برفع السجف بينه وبينه استحساناً لها. وكان الحارث متوكّفاً على عنزة فارتزّت في جسده وهو لا يشعر» <sup>(٢)</sup>؛ يستهلّ الشاعر قصيدته التي هي بمثابة مرافعةٍ أمام الملك عن موقف بني بكر، تتضمن حيثياتٍ تسند الحكم وتوجه صياغته نحو مصلحة قومه، وقد استهلّها بخبرٍ عن رحيل أسماء بصيفة الإيذان في الماضي، فهي التاركة وهي التي (أذنت)، لقد (أذنتا) بصيفة الجمع، فربما كان ذلك الجمع من باب التفعيم لذات الشاعر وربما كان ذلك الجمع يعني أنها أذنته ضمن إيذان جماعته، وعلى كلّ حال فإن الإيذان كان (ببينها)، وكان هذا الإخبار تقريرياً هادئاً لأن الشاعر بصدد موقفٍ جادٍّ وخطيرٍ وخطر، فضلاً عن أن الشاعر كان مريضاً (به برص) ومتقدماً في السن، ومع هذا فلم يكن الهدوء والتقريرية دليل عدم اهتمامٍ من الشاعر أو تبسيطاً للأمر عنده، ولكنه في موقفٍ لا يسمح بالإسهاب، برغم أن السياقات التالية في القصيدة تقول إن الشاعر متأثرٌ لبعد أسماء بدرجةٍ كبيرة. ويُفهم من الشطر الثاني (ربّ ثاوٍ يملّ منه الثواء) أن الشاعر يستهول أمراً ولكن بصمتٍ وهدوءٍ، هذا الأمر يحدث بكثرة ويستطرد في الحياة، ومفاده أن كثيرين ممن نضيق بمقامهم ولا نرغب في بقائهم يقيمون أبداً،

(١) الخطيب التبريزي؛ شرح المعلقات المضمّن، ص ٣٩١ وما بعدها .

(٢) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، مج ١، ج ١١٤، ص ٣٩ .

هي حين أن من نتوق إلى بقائهم ونسعد بوجودهم وجوارهم يرحلون، مع ما يصاحب رحيلهم ويعدهم من أسى وحزن .

ويعود الشاعر ليؤكد في البيت الثاني ويكرر إيذانه بالبين من طرف أسماء، وكأنه غير مصنِّقٍ أو غير مستوعِبٍ بعدها عنه، بل إنها (ولَّت) هي بينها/ بعدها/ رحيلها سريعاً بملء إرادتها ومن غير توقُّعٍ أو تهيُّؤٍ من الشاعر، وهي ضوء المفاجأة التي تلقاها وفي ضوء ما يبدو عجزاً منه عن اتخاذ أي تدبيرٍ أو موقف، فإن كل ما يستطيعه هو هذا التمني الضعيف المنكسر (ليت شعري متى يكون اللقاء)، ونظراً لهذا الموقف الضعيف والمستغذي من طرف الشاعر الذي لم يقم بشيء ذي بالٍ إزاء موقف الطرف الآخر الذي كان بيده زمام المبادرة في كل شيء، الإيذان بالرحيل بإرادتها المنفردة ثمَّ الرحيل نفسه ثمَّ طريقة الرحيل بالإدبار السريع والاختفاء المتواصل، فلا يستطيع الشاعر شيئاً إلا العودة للماضي، والتمتع ببعض ذكرياته ولقاءاته معها، ولعله يخفي أيضاً من خلال ذلك كثيراً من الجوانب السلبية في مواقفه إزاء ما حصل؛ فلا يجد أقرب من تعداد أماكن سكناها وطول مكثها في عددٍ من تلك الأماكن البعيدة جغرافياً ولكنه ذكرها متعاقبةً بحرف الفاء لشدة قربها في نفسه: (برقة شماء فأدنى ديارها الخلاء فمحياء فالصفاح فأعلى ذي فتاقٍ فمادبٌ فالوفاء فرياض القطا فأودية الشريب فالشعبتان فالأبلاء)، إن ذكر كل هذه الأماكن يثير في نفس الشاعر ذكريات السرور من الماضي الذي أعقبه حاضر الرحيل القاهر بذكرياته القاسية والمريرة والمشبعة بالحزن والأسى، ويضفي واقعيةً ومصدقيةً على القصيدة برمتها، إن كل هذه الأماكن التي ذكرها الشاعر مع إظهار استكانته وانكساره أمام الواقع أمرٌ يستوجب العطف ويستجلبه، سواءً من الملك / الحُكَم أو من الحضور، وبخاصةً عندما يعلن الشاعر بعد سرد أسماء تلك الأماكن أنه لا يرى (مَن عهدتُ فيها)، فلا مناص له اليوم من البكاء ولكنه بكاءً باطلٌ لا

جدوى ترتجى منه، ثم ينصرف الشاعر عن ذكر (أسماء) ليذكر انه رأى بأُم عينيه نار (هند) توقدها بعالية الحجاز، إنها امرأة أخرى فعلاً لعلها وجدت فرصتها بعد ذهاب أسماء فاستقلت ضعف الشاعر وانكساره وحاجته العاطفية إلى امرأة تخلف أسماء، وهي تأكيد على فكرة إحلال هند محل أسماء، يقول الشاعر (أوقدتها بين العقيق فشخصين) وهذا تحديد لمنطقة واسعة تضم بين جنباتها بعض مساكن الحبيبة السابقة، إن نار هند نارٌ طيبة تُدرك بحاسة الشم فضلاً عن حاسة البصر، (أوقدتها بعودٍ كما يلوح الضياء)، فهل كان إيقادها (بعود) لاستلقات نظر المحبوب الذي لا يزال ذاهلاً عنها؟ نعم لقد نجحت هند في ذلك، وهذه ردة فعل الشاعر:

فَتَنَوَّزْتُ نَارَهَا مِنْ بَعِيدٍ

بَحَّرَ لِي هِيَ هَاتِ مِنْكَ الصَّلَاةَ

لقد نظر الشاعر لنار هند من حيث المبدأ، ولكنه استبعد إمكانية الصلاء والدفع على هذه النار الجديدة (هند أو نار هند) البعيدة مهما كانت مواصفات إيقادها، لعمق الجرح القديم في نفسه، فتعثر التواصل من جرّاء ذلك، لقد أراد الشاعر بذلك الاعتماد على نفسه وعلى قدرته الذاتية فرفض اليد الممدودة لعونه كخطوة أولى، ورأى التخلص مما هو فيه من إحباط وهموم ولسرغ وينمي قدرته الذاتية التي رأى أنها منفذة الوحيد للخلاص من الهموم، فلم يَرِ أمامه إلا الانطلاق بسرعة والاستعانة على همومه بـ (زَفوف) من النوق الخفاف السراع الشبيهة في طول عنقها وسرعتها بالنماعة التي تتطلق في الصحراء الفسيحة .

ونرى كيف أن الشاعر قد أسس في مقدمة معلقته لموقف وجدائيّ يبنّي على رحيل محبوبته أسماء، وإيذانه بالرحيل من طرفها وحدها، دون الأخذ برأيه، وهو مجبرٌ على تقبل هذا الإيذان ولا حول له في رحيلها ولا رأي، ونفاجأ بهذا الشاعر

الكسير المسلوب الإرادة يتجاوز تجربته مع أسماء الراحلة إلى تجربة مع امرأة بعدها هي (هند)، ويميل أحد الباحثين إلى «اعتبار هذه الصورة كلها صورةً مجازية تفيد أن المرأة وجدت فرصتها سانحةً بعد رحيل أسماء، وتمكّن الضعف والانكسار من الشاعر، فأقبلت عليه إقبالاً لا يخفى على أحد»<sup>(١)</sup>.

ثامناً - مقدمة معقدة النابغة الذبياني، بين الأمل واليأس في الطريق للذات الملكية.

يا دار مئة بالعلياء فالسند  
اقووت وطالَ عليها سالفُ الإبد  
وتفتُ فيها اضِلّاناً أسألُها  
عيثُ جوائِبا، وما بالربع من أحدٍ  
إلا الأوارِي لايّا ما أُبَيِّنُها  
والنوّي كالخوض بالمظلومةِ الجلدِ  
رثتُ عليه اقاصيه ولُبُدُهُ  
ضربُ الوليدةِ بالمسحاة في السّاد  
خُلْتُ سبيلَ اتّيّ كان يخبِئُهُ  
وَرَفَعْتُهُ إلى السجّفين فالنضد  
امستُ خلاءَ وامسى اهْلُها اختلوا  
اخنئ عليها الذي اخنئ على لُبْد  
فعدّ عَمّا ترى إذ لا ارتجاع له  
وانمِ الفُتُوذ على غيرانهِ أَجْدِ<sup>(٢)</sup>

يستهل الشاعر قصيدته بالمقدمة الطللية كمادة الشعراء الجاهليين، فيجعل مطلعها إنشائياً ندائياً ليمبر عن أشواقه الكبرى لمحبوته مئة وليستحضرها من خلال طلّلها بعد أن غابت عنه، وحلّد دارها بين مكانين علّمين هما: العلياء فالسند،

(١) انظر: صلاح رزق، المعلقة العشر ج٢، مرجع سابق، ص ٣١٢ .

(٢) ديوان النابغة الذبياني، مصدر سابق، ص ١٤ - ١٦ .

وعطف الثاني على الأول بحرف الفاء باعتبارهما قريبين في نفسه، وإن كانا بعيدين في الواقع الجغرافي، فضلاً عما يعطيه حرف الفاء من راحة نفسية، وليروي ظمناً نفسه بذكر مكانين مؤكّداً على ما بينهما وتاركاً التفاصيل اليبينية للمكانين لتقدير السامع، فديار الحبيبة معروفة من خلال تحديد مداهما، ومجهولة من حيث باقي التفاصيل، كما أن لذكر هذين المكانين على لسانه وفي نفسه لوناً وطعماً ونكهة خاصة، لأن هواهما وحُبهما مستقرّ في نفسه استقرار هوى مئة وحُبها؛ كما أن الإشارة إليهما وتحديدهما يخلّص نفسه من رواسب الفراق المتقادم، ويجلو عنها صداً الفراق، ويعيد لها ذكرياتٍ عزيزةً قضّاهما مع الحبيبة والمكان .

لقد خاطب الشاعر الدار مباشرة لأنها قريبة إلى نفسه بل إنها ماثلة فيها، ولذلك كان نداءه نداءً توجّع لفراق الحبيبة ورحيلها، وارتباط ذلك بتغيّر الدار التي كانت في «العلياء والسند»، إن دار مئة كانت منصوبةً على مرتفع من الأرض/ العلياء، فلا يرقى إليها إلا من خلال السند، لقد أراد الشاعر بهذا أن يجعل مقام دار مئة عاليًا لأن مقامها في نفسه كذلك، ولحفظ تلك الدار في الواقع أو تمنياً لتكون في حُرْبٍ من مخاطر السيول وانهيارات الرمال؛ ولكنها مع كل هذا الاحتراز لم تدم دياراً للحبيبة ولا لأهلها، فهجروها فأقوت وخلت من ناسها منذ أمدٍ بعيد. إن الشاعر يحسّ وهو يحدد هذه الأمكة بين «العلياء» و«السند» بأنها تتناسب مع صدق عواطفه وأحاسيسه، وأن لها تأثيراً حقيقياً عليها، لأن هواها متمكّن في نفسه .

ومع كل ذلك وقف الشاعر فيها أصيلاً أي عشيةً قصيرة، ولملأه أراد بقصر الوقفة أن لا ينكأ المزيد من جراحات نفسه، ولا يستعيد كلّ مخزون الذكريات حتى لا تفيض نفسه بحسرات لا تطيقها ولا تتحملها ؛ أو لعله لا يملك الفسحة الكبيرة من الوقت، ولكنه على أية حال لا مندوحة له من الوقفة وإن قصُرت، ولا مناص



من السؤال وإن لم يلقَ عليه جوابًا، فراح يسألها مسائلة المشوق في إلحاح النفس التوثقة لمعرفة أخبار حبيبته الطائفة، ولكن الدار دارٌ عيئة لم تحرّ جوابًا برغم ما يحمله الشاعر للمكان من ذكرياتٍ وعاما في ذاكرته، وبرغم ما وعى المكان من ذكرياتٍ عن الشاعر، وكيف تجيب الدار وما بالربع من أحد، اللهم إلا بقايا محابس الخيل ومرابطها التي لا يتبينها إلا ببطءٍ وجهد، وليس بها إلا التؤي وهي حواجز من ترابٍ حول الخباء لتردُّ عنه سيل المطر، وكانت التؤى شاخصةً مستديرةً كالحوض في الأرض الصلبة حول آثار البيوت الراحلة، لأن الخدم لبُدوها ونظفوا مجاريها وجمعوا ما تناثر من ترابها منعًا لوصول الماء إلى داخل البيت، ويقصد الشاعر في البيت الأخير من هذه المقدمة أن الديار أقفرت وتغيرت أحوالها وفسدت هيتها التي كانت عليها، وأن الذي فعل ذلك هو الذي أهلك (لبدًا) آخر نسور لقمان، ويعني به مرور الليالي والأيام وكُرّ الزمان. لقد ارتحل أهل الدار فهاصبحت خلاءً، ولكي ينقل للمتلقي ما حلَّ بها من خرابٍ وفناء، استعان الشاعر بأسطورة (لبد)، ومن خلال الإسقاط المتبادل بين طرفي الصورة يأخذ كلُّ منهما ملامح الآخر، وبما أن الفناء التام قد حلَّ بلبد، فقد حلَّ بالدار أيضًا. وهذه الأسطورة بالفة الدلالة في الإيحاء بفعل الزمن الذي لا يُقهر وسطوته وجبروته الهائل، وأثره الماحي لأطلال الحبيبة، الأمر الذي ينعكس على الشاعر بالخيبة والمرارة، لكن الزمن لم يستطع أن يمحو آثارها من نفسه .

لقد كانت الخطوة التي نالها النابغة عند النعمان بن المنذر ملك الحيرة، سلاحًا ذا حدين، الحدُّ الأول أنها أوجدت له في بلاط الملك وشاةً وحسادًا، والحدُّ الآخر أن تلك الخطوة جعلته يبالغ في رؤية نفسه نديمًا للملك وصديقًا، مما جعله يتجاوز كلَّ حدود الصداقة والمنازمة، بوصفه الحسيّ لجمال المتجردة (زوجة النعمان)، ولم يقدر تقديرًا صحيحًا ردة فعل الملك، وما تستدعيه هيبة السلطة من ردع، وبخاصة في موضوع يتصل بحرمة الملك، وقد عمل الحساد والوشاة على

تصعيد الموقف وتأجيج مشاعر غضب الملك ضد الشاعر، ولربما يكون النابغة قد رأى المتجرده في حالة من حالات سكره، فاتهم بالتشبيب بها والتطاول على حرمان الملك، وسرعان ما انقلبت تلك الخطوة إلى غضب عارم، فقرأ الشاعر إلى خصوم الملك الفسائيين بالشام وهم أصحاب دولة قوية ومناوئة بل معادية للنعمان ودولته، وبقي هناك زمناً إلى أن رضي عنه النعمان فعاد إليه. ولم ينسّ النابغة أفضال النعمان عليه، وما كان يتلقاه من جوائز الوفيرة، فلم ينقطع عن مدح النعمان في أثناء فراره، وكتب له العديد من القصائد الاعتذارية، كان من أبرزها القصيدتان البيئتان الأولى ومطلعهما:

كليني لهم يا اميمة ناصب  
وليل اقساه بطي الكواكب

والقصيدة البيئية الأخرى التي مطلعها:

انساني أبسئت اللعن أنك لم تني  
وتلك التي اهتتم منها وانصب

وكانت هذه الفترة من حياته تتأرجح بين الخشية والرجاء. وقد كان لكل هذه الظروف أثرها على نفسية النابغة، وظهر هذا جلياً في معلقته ومقدمتها الطللية، وكان واضحاً أن قصيدة النابغة المعلقة كانت موجهة لاسترضاء الملك ومتابعة القصائد الاعتذارية إليه، وكان لا بد من مقدمة طللية ليراجع الشاعر (خطته) لترتيب بناء القصيدة، وليقضي حقّ الطلل والمحبة ونفسه، وليستمد العزم على ما هو مقبل عليه، ويستلهم الحكمة الأنسب والأكثر إقناعاً للملك، ولكن نفس الشاعر كان قصيراً في وقته الطللية على آثار مية، وهي تقديري أن بنفس الشاعر في تلك اللحظة أطلالاً تفوق في اندراسها وخراباتها أطلال مية؛ ولذلك رأينا نفس الشاعر لا يطول لأكثر من البيت السادس وهو آخر بيت من مقدمته الطللية، فيخاطب كل نفسه لترك أمراً مضى ولا رجعة له، ومالماً أن القناعة قد استيقنت

بذلك، فليرفع عيدان الرحل على ناهته القوية وليتم ما هو فيه ولو بصورة مؤقتة:  
فعدّ عمّا ترى إذ لا ارتجاع له  
وانثم القنود على عيرانة أجبد

فكان نفس الشاعر تأبى الوقوف طويلاً في هذا المكان، فهذا الوقوف لا يجدي نفعاً، والبديل أو المعادل الموضوعي لهذا الوقوف المحزن والناكث للجراح القديمة/ الجديدة، هو ركوب الناقة، ففيه أول الخطى نحو النعمان، وفي الوقت نفسه هو أول الخطى في رحلة الخلاص والتطهير الذي لا بدّ منه في الصحراء. لقد استتجنا أن الشاعر لا يرغب في الوقوف طويلاً عند طلل أصبح طلالاً لكل امرأة، بل يمكننا القول إنه تحوّل إلى (طلل إنسانيّ شامل) بما في ذلك طي قضية المتجردة و (تطليلها) أيضاً. لذلك رأى المزوف عن البكاء على الطلل بعد أن وقف عليه وقفةً سريعةً وأجبة، وفضّل الذهاب إلى النعمان بن المنذر مباشرة، فقال (عدّ عمّا ترى إذ لا ارتجاع له)، وهو بيت التخلص من غرض الطلل والدخول إلى غرض شعريّ آخر هو وصف الراحلة/الناقة التي ستوصله للملك النعمان/ العدو القديم والصديق الجديد للشاعر<sup>(١)</sup>.

يبدو أن النابغة لم يكن على ثقة تامة من رضا النعمان، بل كان في حالة خشية من بطشه، ورهبة من فتكه، ففرع إلى دار مئة متخذاً منها ومن أطلالها دريعةً للتغلب على الخشية والفرع، لعل نفسه تهدأ وتجد في ذلك سلواها، لأنها دار متعاقبة في وجدانه، ومحددة عياناً بين موضعين بعينيهما (العلياء) و (السند)، وكأنه ذكر هذين الموقعين تحديداً من باب التناؤل، فالعلياء لإعادة إعلاء شأنه مرة أخرى في بلاط النعمان، والسند من الإسناد والعمود والدعم المعنوي والتفسي الذي هو في أشد الحاجة إليه، وإكمال الصورة المثلى لهذين الموقعين في نفسه وعقله وذكرته، لا بدّ أن يضع في إطارهما صورة حبيبته (مئة)، فهي وحدها القادرة على

(١) انظر: محمد صادق حسن هيدالله، مرجع سابق، ص ١٣٧ وما بعدها.

بث العلمانية والسكينة في ظلمة نفسه، وليستعيد صورة الدار الحقيقية المألقة في قلبه والراسخة في عقله وفكره، والقادرة على إزالة ظلمات الوحشة وسمادير القلق. فهل عملت الدار بصورتها هذه ما هو مأمولٌ منها، لن يكون فعلها تأملاً وهو لا يرى منها إلا صورة الأواري والنؤى والسُجف، كصور حسية مادية استعملها الشاعر لتأدية دورها في خدمة الصور المعنوية الكلية. لكنها صور ساكنة في مجموعها، فكان لا بدّ من صورة/أمل تبعث الحركة في هذه المساكن، فكانت صورة الوليدة، وهي الصورة الحية المتنامية الفعل الدائمة الحركة في المشهد، فتراها تلم شتات النؤى المتهدم، وترتق ثفراته بالتراب، وكأنها ترتق ما في نفس الشاعر من هلع مسيَّب، لقد شكلت صورة الوليدة بمسحاتها نقطة الضوء في آخر نفق هذه المقدمة، أو في آخر نفق نفس الشاعر لا فرق، فبعثت بصيصاً من الأمل في وجدان دارميّة، المقفرة، أو بالأحرى في نفس الشاعر المظلمة والمثقلة بالهموم، وجعلت منها مظهرًا ورمزًا لقوة الإرادة والعزيمة للتثبث بالحياة واستردادها .

لقد حرص النابغة حرصًا تأملاً على تجسيد الواقع كما هو، من خلال هذه المقدمة الطللية، واعتمد في ذلك على عدة صور مأخوذة من معالم مرثية، بسيطة وهامشية، وهي ممثلة في الأواري والنؤى والسجفان، وأخرى غير مرثية تبدو صعبة ومعقدة تستدعي تكلفاً من الإنسان وجهداً إن أراد فهمها واستساغتها، وربما كان هناك أبعاداً أخرى لوقوف الشاعر على هذه الأطلال التي ترفض الجواب عن سؤاله، نعم لقد رأى الأطلال خربة محيلةً هنزفه دموعه أمام الأواري والنؤى؛ ومن أهم هذه الأبعاد نفسه وأطلالها الخربة ومعنوياتها المتأرجحة بين النجاح في ما هو مقبلٌ عليه أو الإخفاق فيه، كذلك، فإن حالته تلك لا تعدو أن تكون شبيهةً بهذا الطلل، حيث كان الشاعر يعرفه أيام عمرانه وازدهاره، وما هو يقف عليه وقد أصابه التغير والتحول والتخريب الذي يحدثه الزمن وتغيُّر الأيام وتواليها، لقد تذكر النابغة حظوته السابقة عند الملك التي خلقت له الحسّاد والأعداء والمتآمرين

والوشاة، هذه الخطوة تغيرت وحلَّ محلُّها غضبةٌ أوصلت الشاعر إلى الطرف الآخر من الهلال الخصيب إلى (المناذرة) خصوم النعمان، وها هي الأيام تعود به إلى النعمان بعدما رضي عنه؛ لقد سجَّل الزمن في ما مضى، سعادة الشاعر ولقاءه أحابيه وأصحابه، في مكان هذا الطلل، وبما أنه زمن قد ولَّى وانقضى، فإن طول الوقوف في هذا المكان لا بدَّ أن يُنْقِصَ على الشاعر، وتعود به الذاكرة مرَّةً أخرى، وإضافةً إلى ذلك، فإن الشاعر كان مسلحًا بالإيمان بقيمة اللحظة الحاضرة دون الأسف على الماضي، لقد حسم أمره وصمَّم على التخلص مما كان فيه، ومن هنا قال بيت التخلص:

فعدَّ عفاً ترى إذ لا ارتجاع له  
وانم القنود على عيرانة أجد

نسج النابغة الذبياني في هذه المقدمة الطللية سلاسل من الصور المادية والمعنوية، تتمثل الأولى في مظاهر الدم وتتجلى الثانية في تجربته النفسية، وهذا يدلُّ على إحساسه بنوع من الأمن، بعد أن اتخذت نفسه من الدار متكأ لها، وقد كانت من قبل ملونة بلون التوجس والخيفة، فاجتمعت له بذلك الصور الحسية والمعنوية المتمثلة في صورة الدار وموقعها في العلياء والسند، وهي محبوبته مئة وفي الأوازي والنوى والوليدة وأدواتها (المسحاة) والمطر والزمن ماضيًا وحاضرًا .

اختتم الشاعر مشهد الأطلال بصورة رحيل حبيبته (مئة) عنه، والتي تمنى رحيل حلمه وأمله، وهو الأمر الذي أضفى على نفسه نوعًا من الخوف والرهبية، مضافاً إليها خوفه من غدرات النعمان، ولكن شبح الوليدة كان القشة التي ينظر إليها الفريق كوسيلةٍ أخيرةٍ لإتقاده، فوفرت له نوعًا من الأمن والاستقرار، وأعطته الدافع للبدء برحلةٍ ليكسر حدة هذا الوقوف .

لقد صُوِّرَ النابغة في هذه المقدمة تجربته النفسية، التي انضحت معالمها على صور مقدمته التي عرض من خلالها سلاسل من هذه الصور بناءً على أردبته النفسية وأبعادها وأحداثها الزمانية والمكانية، والهدف من وراء كل ذلك هو محاولة إعادة ترتيب هذه المواقف والتجارب والأحداث من خلال تصوير صراع الإنسان مع نفسه وبيئته ومجتمعه الذي يعيش فيه، وقد ساعد على تحقيق ذلك، صورة هذا الزمن المتجدد وصحوة العصر المتحضر.

ولقد برهن الشاعر على أنه «كان فتناً يرى في ظل الأشياء استراحة لنفسه، حيث جعل من وحشة نفسه وحشة لهذه الأمكة الكائنة بالعلياء والسند، ومن إقفارها إقفاراً لمرصاتها، ومن أمله وحلمه حلم الأمكة وأملها، ثم تلمس لنفسه خلاصاً مليئاً بالمفاجآت الكثيرة حين أخذ يصور مشاهد الصراع في الحياة، ويرسم تجربة الإنسان فيها من خلال انتصاره على التحديات، كما تلمس لهذه الأمكة خلاصاً من يبابها وإقفارها متخذاً من عمل الوليدة انبثاقاً جديداً لصحبها»<sup>(١)</sup>.

إن ما يميز النابغة النيباني عن غيره هو دقته في صنعة الفنية، وفي اختياره للصور التي يستقيها لشعره انطلاقاً من الواقع الذي يحياه، ويزاوج بين وصف هذه الصور من الجانبين المادي والنفسي، فكان يطبع صورة ذاته على صورة مادية مقدمته، ولذلك وجدنا غلبة اليأس والإحباط على أطلاله، وهيمنة الوحشة عليها، واستحواذ الكتابة على جوها العام، وقد كان يرى «حاضرها في صورة الماضي الأقل ليشيع جواً من الحزن المعقد وكأنها جثمانٌ مسجى، لذلك انعدمت كل حركة في أنفاسها، وخلد كل شيء إلى الصمت المطبق، وانعدم كل أثر للحياة، وخلت من مظاهر الحيوان والنبات، لأن صورة أطلاله كان يتخذها مركباً رمزياً، وقناعاً نفسياً لترجم صدق معاناته وتحمل صورة نفسه»<sup>(٢)</sup>.

(١) محمد صافق حسن عبدالله؛ المرجع السابق، ص ١٤٤. وانظر: صلاح زرق؛ المقلقات العشر، ج١، مرجع سابق، ص ٥٣٣ وما بعدها.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٧.

تاسعاً - مقدمة معلقة الأعشى: صدودٌ محبوبيةٌ وقدريةُ الحب ونوازع الذات أمام  
هجوم الزمن؟

وَذُخْ هَرِيرَةٌ إِنْ الرُّكْبَ مَرْتَحِلُ  
وَهَلْ تَطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ  
غُرَاءُ فِرْعَاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا  
تَمْشِي الْهُؤَيْنَى كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحْلُ  
كَانَ مَشِيئَتُهَا مِنْ بَيْتٍ جَارَتِهَا  
مَرُّ السَّحَابَةِ لَا رَيْثَ وَلَا عَجَلُ  
تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ وَسَوَاسًا إِذَا انْصَرَفَتْ  
كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحٍ عَشْرِقُ رَجُلُ  
لَيْسَتْ كَمَنْ يَكْرَهُ الْجِيرَانَ طَلَقَتْهَا  
وَلَا تَرَاهَا لَسَرُ الْجَارِ تَخْتَلِلُ  
يَكَادُ يَضْرَعُهَا لَوْلَا تَشْدُئُهَا  
إِذَا تَقَوَّمَ إِلَى جَارَاتِهَا الْكَسَلُ  
إِذَا تُلَاعِبُ قِرْنًا سَاعَةً فَتَرْتُ  
وَالزَّجْجُ مِنْهَا نَنُوبُ الْمَتْنِ وَالْعَقْلُ  
صِبْغُ الْوِشَاحِ وَمِلَّةُ السَّرْجِ بَهْكَئَةً  
إِذَا تَأَتَّى يَكَادُ الْخَضِرُ يَنْخَرِلُ  
نِعْمَ الضَّجِيجُ غَدَاةُ النُّجْنِ تَضْرَعُهُ  
لِلَّذَّةِ الْمَرْءِ لَا جَابِ وَلَا تَقِلُ  
هَزْكَوْلَةٌ فُنُقُ نَزَمَ مَرَاهِقُهَا  
كَأَنَّ اخْفَضَهَا بِالشُّوْكِ مُنْقَعِلُ  
إِذَا تَقَوَّمَ يَضْوَعُ الْمِسْكُ اضْوِزَةً  
وَالزُّنْبُقُ السُّورْدُ مِنْ أَزْدَانِهَا شَمِلُ

ما روضةً من رياضِ الحزنِ مُغشِبَةٌ  
 خضراءُ جادَ عليها مُسْبِلُ هَطْلُ  
 يُضاحِكُ الشمسَ فيها كوكبٌ شَرِيقُ  
 مُؤَزِّدٌ بِعَمِيمِ النَّبْتِ مُخْتَبِلُ  
 يوماً باطِبٍ منها نُشْرَ رائحةِ  
 ولا باحسنَ منها إذ نفا الأضلُ  
 عَلَّقْتُهَا عَرَضاً وَعَلَّقْتُ رجلاً  
 غيري، وَعَلَّقُ أخرى غَيْرَهَا الرُّجُلُ  
 وَعَلَّقْتُه فتاةً ما يُحاولُها  
 من أهلها مَيْتٌ يَهْذِي بها وهُلُ  
 وَعَلَّقْتُني أَخِيرِي ما ثَلَّثْتُني  
 فاجْتَمَعَ الحُبُّ حُبُّ كُلِّ تَبِلُ  
 فَكَلَّمْنَا مُفَرِّمٌ يَهْذِي بِصاحِبِهِ  
 ناءٍ ودانٍ وَمُخْبُولٌ وَمُخْتَبِلُ  
 صَدْتُ هُرَيْرَةً عَنَّا ما تُكَلِّمُنَا  
 جَهلاً بِأَمِّ خَلِيدٍ حَبِلَ مَنْ تَحِبُّ  
 أَنَّ رَأَتْ رَجُلاً أَعشى أَضُرُّ به  
 زَيْبُ المَنُونِ وَنَفَرٌ مُفْنِدٌ خَبِلُ  
 قالَتْ هَرِيرَةٌ لما جِلَّتْ زالِمُها  
 وَيلاً عَلَيْكَ وَيلاً مِنْكَ يا رَجُلُ<sup>(١)</sup>

إن الناظر في مطلع معلقة الأعشى يُفاجأُ بسرعة الإيقاع وتعدد جوانب  
 الدلالة، فثمة أمرٌ من الشاعر بوداع هريرة، فالركب مرتحلٌ واللياقة والحُبُّ  
 يقتضيان ذلك، ويبدو أن الركب مرتحلٌ على عجل، ولكن عجز البيت يشير إلى

(١) الخطيب التبريزي؛ شرح المعلقات المشق، مصدر سابق، ص ٣٦ وما بعدها. وانظر: كتاب الصبح المنير في شعر  
 أبي بصير، مصدر سابق، ص ٤١ - ٤٣ .



ترنُّدٍ وشكٍّ في احتمال الشاعر لهذا الوداع. وقد تواترت الروايات التي تحكي قصة القصيدة وسبب نظمها، ذلك أن رجلاً يسمى ضبيع من بني كعب بن سيار أحد بيوت قيس بن ثعلبة من قوم الأعشى، قتل رجلاً اسمه زاهر بن سيار من بني همام قوم يزيد بن مسهر، وكان ضبيع لا يضارع زاهراً في القيمة والمقام، فلما أراد بنو سيار الأخذ بثأر زاهر نهاهم يزيد أن يقتلوا به ضبيعاً، وأشار بقتل سعيد وهو أحد بني سعد بن مالك بن ضبيعة. فلما بلغ الأعشى ذلك هاجمه بهذه القصيدة مهدداً وناصحاً يزيد بأن يترك الخصوم وشأنهم .

لقد تتابع ثلاثة عشر بيتاً بعد هذا المطلع كلها في وصف مفاتن هذه المرأة/ هريرة، ومع ما نعرف من إغراق الأعشى في المشاعر واللذات الحسية، فإنه مع هريرة مزج ما بين الحسي والأخلاقي والنفسي، فجمع لها الخُلُقِيَّ والخُلُقِيَّ، لجعلها أقرب إلى المثال المأمول لا الواقع المبذول<sup>(١)</sup>؛ ولعل الشاعر كان يقصد إلى هذا النوع من النساء وهذا النوع من الحاجة النفسية لخلو حياته منهما، ولعله أيضاً كان يرمز إلى ضرورة توافر العامل والتعامل الأخلاقي حتى مع عادة متأصلة في العقلية العربية كالأخذ بالثأر .

هل كان الأعشى من خلال تعداد الصفات الأخلاقية لهريرة يريد أن يضرب مثلاً - ولو من بعيد - ليزيد بن مسهر؟ هذا رأي قد يكون جائزاً وقد لا يكون، ولكن وصفه لكيفية مشيتها إلى بيت جارتها تقابل مشي يزيد بن مسهر في قومه، وكأن الشاعر يطلب منه الهدوء والتهدئة كمشية هريرة (لا رِيثَ ولا عَجَلُ) كمرِّ السحابة الهادئة الحاملة للخير، وليست سحابة عاصفة تحمل الدمار والخراب. أليست إعانة المُخاطَب يزيد لبني سيار تعني إعانة قوم الشاعر لبني كعب، وتعني تدخلاً مقابل تدخُّل، ودخول القبيلتين في صراع لا يمكن التنبؤ بنهايته؟ أم أن

(١) صلاح رزق، المملكات المعاصرة، دراسة في التشكيل والتأويل، ط١، ج٢، دار فريب القاهرة ٢٠٠٩، ص ٤٥٥ .

الشاعر وصل إلى فتاة في عالم الحب المتشابك مفادها أن الأمر كله فاسدٌ  
ومريكٌ ومتداخل، وهذا ما أشار إليه بجلاء عندما قال:

عَلَّقْتُهَا عَرْضًا وَعَلَّقْتُ رَجُلًا  
غَيْرِي وَعَلَّقْتُ أُخْرَى غَيْرَهَا الرُّجُلُ  
وَعَلَّقْتُهُ فَتَاةً مَا يُحَاوِلُهَا  
مَنْ أَهْلِهَا مَيِّتٌ يَهْذِي بِهَا وَهْلُ  
وَعَلَّقْتُنِي أَخَيْرَى مَا ثَلَاثُنِي  
فَاجْتَمَعَ الْحُبُّ حُبًّا كُلُّهُ تَبِيلُ  
فَكُنَّا مُفْرَمٌ يَهْذِي بِصَاحِبِهِ  
نَاءٍ وَدَانٍ وَمُخْبُولٌ وَمُخْتَبِلُ

لقد كان هذا تفسير الأعشى لحالة الحب التي وصل إليها مع هريرة، إنها أشبه  
بالفر منه بحالة الحب، ففي الوقت الذي وقع فيه الشاعر في غرام المرأة، وجد أنها  
تهيم برجلٍ آخر، في حين يهيم بها رجلٌ من قومها، وهناك امرأةٌ ثالثة تهيم بالشاعر  
وهي لا ثلاثه، وهكذا نرى علماً من الحب يكتفه التخبط والهذيان، ويرسم الشاعر  
صورةً ساخرةً لمجمل ذلك العالم، ومن هنا يذهب الأعشى للبناء على هذا المشهد  
الساخر الكوميدي الدرامي، فيفسر صدود هريرة عنه في هذا الإطار؛ فبعد المطلع  
بسبعة عشر بيتاً وبعد أن يفي الشاعر محبوبته ببعض الجوانب الجمالية الخلقية  
والخلقية، يقول إن هريرة صدمت عنه فما تكلمه، وقد برّر الشاعر ذلك بجهلها  
وحيرتها في مَنْ تصل معه جبل الودّ أو تقطعه، ولكنه من جانبٍ آخر يتساءل في ما  
يشبه الاستعطاف أن هريرة رأت صفاتٍ خلقيةً فيه كالعشا وكبر السن فصرمته،  
ولذلك وقبل أن يفرغ لمشوقته الأخرى / الخمر وحانوتها، يصف لقاء المختلس معها  
وربما كان اللقاء الأخير، وكيفية استقبالها له بـ (ويلاً) مرتين، مرةً ويلاً عليه والأخرى  
ويلاً منه؛ فكان بيتاً من الشعر عاصفاً في عجزه، هادئاً في صدره:

## قالت هريرة لما جئت زائرها وياً عليك ووياً منك يا رجل

ولكنه على كل حال يظهر فرط ثقته بنفسه من خلال وصف فشل رب البيت في محادثته منه على امرأته، وعدم فرارها من بين براشه الفرامية، لأنه لا يزال ذا صبوة ونشاط وحيوية تدفع المفرمين بالنساء لاتباعه، لأنه الرجل المتمرس في الحياة أيام رخائها وشدتها .

إن (فشل) الأعشى في الاحتفاظ بمحبوبة لها صفات هريرة يدفع إلى القول إن هذه المقدمة الغزلية ما هي إلا مقدمة طلية تصف نفسية الشاعر المحبطة في إثر معشوقته، فلقد عصف رحيلها المفاجئ بنفسه وتركها أطلالاً، وشاعر كثير السفر والرحلة كالأعشى، وكثير التقل بين النساء تبعاً لذلك، يكون مفرط الحساسية إزاء ما يتعلق بذاته التي يراها محور الكون كله تقريباً، ومن الطبيعي أن استجابة النساء له تكون متفاوتة، وبخاصة أنه يستشعر الحرمان العاطفي فكانت له زوجة واحدة طلقها وله منها ابنة واحدة ربما كانت مدار عاطفته الحقيقية الوحيد .

إن شاعراً هذه صفاته وهذه حياته العاطفية مع النساء لا يستغرب منه أن يقول: صدت هريرة ما تكلمنا، ويجب في الشطر الثاني من البيت مقوّم ذلك الصد بأنه: جهلاً بأنم خلّيد حب من تصل، وعلى أية حال كان صدّها صدّاً قاسياً لأنه يتمثل في الامتناع حتى عن مجرد الكلام .

لقد رأينا التخطي العاطفي للشاعر مع من ربط أو حاول أن يربط معهن علاقة حب، ومجيء ارتحال هريرة العاجل، على نفس الشاعر بمثابة انقطاع الفيث عن الديار وتحولها إلى أطلال، فحاول من خلال مقدمته الغزلية / الفرامية أن يجعل صفات هريرة الجمالية والخُلُقِيّة الخيرة، معادلاً موضوعياً لما يتناه لتلك

الأطلال من خيرٍ وخصبٍ ونماء، ومن هنا أضمن في تلك الصفات الجمالية والخيرة، فهي بيضاء الجبين طويلة الشعر مصقولة الموارض، معتدلة المشية كسحابة الخير المثقلة بالمطر لا بطيئة ولا سريعة، وهي منعمةً تلبس الحلي التي تصدر صوتاً هامساً أثناء حركتها، وهي مكتنزة الأرداف نعيلة الخصر، ربانة الصدر، ذكبة الرائحة رقيقة، لا يظهر مرققاها من النعومة والاكتناز، رقيقة المشية متقاربة الخطو، ولا يجد القرين أبهى من امرأة بهذه الصورة ليتمتع بها يوم المطر الخفيف والمكث في المنزل، وهي إلى ذلك أمينة في عدم إفشاء أسرار جيرانها أو التفتت عليهم. بقي أن تنتشر هذه المرأة نفحات عطرها في عموم ما يحيط بها من مكان، ولو كانت هناك روضة معشبة على حَزَنٍ مرتفع، شديدة الخضرة جادها غيثٌ متتابع، يضاحكها الماء ويدور برقه حيث تدور الشمس، والشاعر يرى محبوبته أطيّب رائحةً من هذه الروضة حتى في أوقات انتشار الروائح العطرة للزهور. لقد أكرم الشاعر محبوبته فأقام تشبيهاً استدارياً لرسم جمالية صورتها بداء بـ (ما روضة) وختمه بـ (يوماً بأطيب منها نشر رائحة) .

عاشراً - مقدمة معلقة صبيد بن الأبرص، تحولات المكان والزمان .

أففر من أهليه ملحوب  
 قالقطبيات فالذنوب  
 فرابيس فلعنيلبات  
 فذاث فرقين فالقلوب  
 فعزنة ففاجير  
 ليس بها منهم غريب  
 وبذلت من أهلكا وحوشا  
 وغيرت حالها الخطوب  
 أرض توارثها شعوب  
 فكل من حلها محروب

إِمَّا قَتِيلًا وَإِمَّا هَالِكًا  
 وَالشَّيْبُ شَيْئٌ لِّمَن يَشِيبُ  
 عَيْنُكَ دَمْعُهُمَا سَرُوبُ  
 كَانَ شَأْنُهُمَا شَعِيبُ  
 وَاهِيَةٌ أَوْ مَعِينٌ مَّعِنُ  
 مِّنْ هَضْبَةٍ بَيْنَهُمَا هَوْبُ  
 أَوْ قَلَجٌ بِبَطْنٍ وَإِ  
 لِّلْمَاءِ مَن تَحْتَهُ قَسِيبُ  
 أَوْ جِدْوَلٌ فِي ظِلَالٍ تَخْلُ  
 لِّلْمَاءِ مَن تَحْتَهُ سُكُوبُ  
 تَضَبُّوْا نَأَى لَّكَ الْخُصَابِي  
 أُنْشَى وَقَدْ رَاغَكَ الْمَشِيبُ  
 إِنَّ يَكُ حُؤْلٌ مِنْهَا أَهْلُهَا  
 فَلَا بَدِيءَ وَلَا عَجِيبُ  
 أَوْ يَكُ قَدْ أَقْفَرَ مِنْهَا جَوْهَا  
 وَعَانَهَا الْخَلُّ وَالْجُنُوبُ  
 فَكُلُّ ذِي نَعْمَةٍ مَخْلُوسُهَا  
 وَكُلُّ ذِي أَقْلٍ مَكْنُوبُ  
 وَكُلُّ ذِي إِيْلٍ مَّوْرُوثُ  
 وَكُلُّ ذِي سَلَبٍ مَّسْلُوبُ  
 وَكُلُّ ذِي غَنِيَّةٍ يَرْوُوبُ  
 وَغَائِبُ الْمَوْتِ لَا يَرْوُوبُ  
 أَعَاقِرُ مِثْلُ ذَاتِ رَحِمٍ  
 أَوْ غَائِمٌ مِثْلُ مَنْ يَخِيبُ

من يسأل الناس يحرموه  
 وسائل الله لا يخيب  
 بالله يؤدك كل خير  
 والقول في بعضه تلغيث  
 والسلة ليس له شريك  
 غلام ما اخفت القلوب  
 افلح بما شئت فقد يُخلع بالـ  
 ضعف وقد يُخدع الارب  
 لا يعط الناس من لا يعط الذ  
 نهز ولا ينفع الثلبيب  
 إلا سجيئات ما القلوب  
 وكم يصيرن شأننا حبيب  
 ساعد بارض اذا كنت بها  
 ولا تقل إنني غريب  
 قد يوصل النازح النائي وقد  
 يُقطع ذو السهمة القريب  
 والمرء ما عاش في كنيب  
 طول الحياة له تعنيب  
 بل إن تكن قد علثني كبرة  
 والشئيب شين لمن يشيب<sup>(١)</sup>  
 قطبته غنوة مُشيخا  
 وصاحبي بآن خبوب  
 غيرانة مُؤجد قازها  
 كأن حاركةا كذيب<sup>(٢)</sup>

(١) هذا البيت غير موجود في طبعة الخطيب التبريزي .

(٢) الخطيب التبريزي، شرح المملكات العشر، ط ١، تحقيق: فخر الدين قباله، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق ١٩٩٧، ص ٣٨ وما بعدها في وانظر: عبيد بن الأبرص، اللجون، تقديم وشرح وتعليق: محمد حمود، دار الفكر اللبناني، بيروت، ص ١٣ وما بعدها .

خالفت معلقة عبيد بن الأبرص في إيقاعها ووزنها باقي المملقات التي صيغت في قوالب الأوزان الشائعة من طويل وكامل ووافر وخفيف وبسيط، وكان واضحاً أن معلقة عبيد تستلقت السامع والقارئ بإيقاعها من البيت الأول منها؛ مما جعل الأقدمين يبادرون إلى اتهام شعره بالاضطراب، كما قال ابن سلام بأن «شعره مضطربٌ ذاهب»<sup>(١)</sup>. ورأى بعض المحدثين أن لهذه المعلقة خصوصية إيقاعية وتتميز بـ «القدرة العجيبة على خلق إيقاع مرهف، تتشابه في عناصر إيقاعية أساسية ذات قيم مختلفة بعض الشيء، لكنها كلها تسهم في إغناء البنية الإيقاعية وتحول التلاحم النغمي إلى فاعل حيوي شيق في نفسه.... لا باعتباره وسيلة تمبير فقط»<sup>(٢)</sup>، وجاوز الأمر ذلك بأن عدّها الدكتور كمال أبو ديب «أول قصيدة من الشعر الحرّ في الشعر العربي»<sup>(٣)</sup>، ولكن الدارسين غير المتحمسين لهذا الطرح يرون أن وزنها إحدى الصور غير الشائعة من وزن البسيط المعروف بالمخلع<sup>(٤)</sup>؛ وانتهى الدكتور أحمد كشك إلى أن معلقة عبيد «تحاول إثبات التلاحم والقرب بين البسيط والرجز»<sup>(٥)</sup>.

وعلى الجانب الطللي عدّد عبيد تسعة أماكن أصابها الجذب والقفر بدءاً من محبوب وانتهاءً بقفا جبر، كل هذه المواقع غيرتها الخطوب، فكانت النتيجة ارتحال أهلها حتى لا ترى فيها شخصاً واحداً، وصارت سكناً للوحوش، وقد حالفها القفر والفقر زمناً حتى حالت إلى أرضٍ للمنايا والهلاك والنحس، فلم يحلّها ساكنٌ إلا افتقر وحورب في رزقه واستلبت حياته. لقد قدّم الشاعر في هذا البيت معنى التحول ونتيجة التبدّل الكريه الذي اعترى الديار، فوصفها بأنه أرضٌ منحوسة

(١) محمد بن سلام الجهمي، الطبقات، ص ١٣٨ .

(٢) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت ١٩٧٤، ص ٩٣ .

(٣) المرجع نفسه، ص ٩٣ .

(٤) محمد الطويل، في عروض الشعر العربي، نادي أيها الأديبي، أيها ١٤٠٥ هـ، ص ١٣٢ .

(٥) أحمد كشك، محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، مطبعة المدينة، للمدينة المنورة ١٩٨٥، ص ١١٣ .

تتوارثها الجذوب المتتالية والمنايا ويتواردها الهلاك، جيلاً بعد جيل، من واقع قوله (فكلُّ من حلَّها محروبٌ)، أي مُحَارَبٌ في رزقه ومسلوبٌ، بل ربما يضحي قتيلاً أو هالكاً، ولا ينسى الشاعر عنصر الزمن من خلال الشيب، وكان العربي لا يحبذ الوصول إلى هذه المرحلة، ويستحبُّ أن يموت قبل أن يفرط به الشيب. إن وصفها بالأرض المنحوسة ما هو إلا إسقاطٌ ميتافيزيقيٍّ أو أسطوريٍّ على واقعٍ مناخيٍّ وجغرافيٍّ لا يستند إلى حقيقةٍ علميةٍ أو برهانٍ عقليٍّ .

أما والحال هذه، فلا مناص من البكاء وجريان الدمع غزيراً كأنه منهمرٌ من مرادةٍ منشقة، أو كأن الدمع الغزير ماءً ظاهر الانسكاب ينحدر من شقٍّ في جبل، أو كأن هذا الدمع نهراً صغيراً يبطن الأرض أو جدولٌ في ظلال النخل له ثجنجٌ وعجيجٌ. عدد الشاعر عدداً من صور الماء من خلال تشبيه الدمع بها، فحالك منها صورةٌ في مواجهة تحولات المكان بتحوُّلٍ مضاد، ينتصر به على دواعي استلاب الحياة، ولكنه يصل طريقاً مسدوداً يتمثل في عنصر الزمن القاهر، فيسلم لتاموس الطبيعة منكسراً وخاضعاً ومعترفاً برغم كلِّ القلق والرعب والفرع من مآله الأخير/ الموت فيقول:

تصبو وأنسى لك التصابي

أنسى وقد راعك المشيبُ

وهكذا نرى أن الفرع والحيرة يفعان الشاعر لتكرار القول تصبو، التصابي، أننى وأننى، لعلمه بأن النجاة من ذلك أمرٌ مستحيل، وخاصةً أن نذُر الشيب قد أطلت فروعه. ثم يعود إلى شغله الراهن وهي الديار، فيقول معزياً نفسه إنها ليست أول ديارٍ خلت من سكانها مراراً بسبب المحل، فوصف أهلها بأنهم (حَوَّلَ منها) لكثرة هجرهم إياها ورحيلهم عنها، وهذا أمرٌ ليس مثيراً للفرابة والمجب لا في أوله ولا في آخره. وليست هي أيضاً أول ديارٍ يتكرر عليها الجذب والقحط في وسطها وأطرافها، ولعلها حسدت، فكل ذي نعمةٍ سيفقدها يوماً، وكل ذي أملٍ لا بدُّ أن يكذبه أمله يوماً آخر، وحالهم الحتمي في ذلك كصاحب الإبل التي لا بدُّ يوماً أن



يرثها غيره، أو كسالبٍ غيره ولا مفزٍ من أن يكرّ الزمان فيُسلب. لقد رأى الشاعر أن كلَّ ذي نعمةٍ مغلوسها، وكلَّ ذي أملٍ مكذوبه، وكلَّ ذي إبلٍ موروثها، وكلَّ سالبٍ مملوك، ويختم هذه الحكم بالحكمة اليقينية الكبرى:

**وكلُّ ذي غيبةٍ يؤوبُ**

**وغائبُ الموتِ لا يؤوبُ**

لقد عاد الموتُ يُطلُّ كاسراً كلَّ تلك الحكم وخاتماً لها، ومحققاً المفارقة الكبرى، فصدر البيت يقرر عودة كلِّ غائب، وعجزه يستثني غائباً واحداً تستحيل عودته وهو غائب الموت. ويعد أن أفرغ الشاعر ما يريد إيصاله من الحكم، وختمها بالحقيقة المحتملة الموت وغياب صاحبه الأبدى، يطرح سؤالاً ذا طابعٍ فلسفيٍّ ومفزئٍ وجوديٍّ عميق فيقول:

**اعاقِرْ مثْلَ ذاتِ وَلَدٍ**

**أو غانمٌ مثْلُ من يخبِئُ**

لقد طابق بين العاقر وذات الولد، وبين الغانم والخائب، في رمزٍ متعدد المستويات، فهل كان يرمز بالعاقر للديار التي رحلت منها محبوبته وقومها فهي ديارٌ طاردة، وذات الولد للديار الخصيبة التي استقبلتهم فهي ديارٌ جاذبة؟ هذا جائز وهو أمرٌ لا يتعدى المماثلة والمقارنة في عجز البيت بين الغانم والخائب، إنه يرى - وهذا رأي - أن الديار الطاردة التي هجرت محبوبته وأشعرته بالفقد والخسارة، إنما هي ديارٌ عاقرٌ وخائبة، على عكس الديار التي ارتحلوا إليها فهي ديارٌ جاذبةٌ خصبةٌ ولودٌ وغانمة. ولا يبقى للشاعر إلا أن يسند ذلك إلى الفيبيات فينصح بسؤال الله لإدراك الخير، لا سؤال الناس المبني على الضعف، قاله كريمٌ دائم العطاء وعلام الفيوب والكاشف لما تخفي القلوب، أما الناس فدأبهم التذبذب بين هذا وذاك، بين الحرمان والعطاء. ولذلك جاء قوله:

**ساعِدِ بَارِئٍ إِذَا كُنْتَ بِهَا**

**وَلَا تَقُلْ إِنَّنِي غَرِيبٌ**

لكي تكسب قلوب الناس في أي موطن تتحرك إليه، وإلا أخرجوك من ديارهم، وإياك والتمزُّع بالفرية بينهم، ولا يجد الشاعر بعد كل هذا إلا أمرين: الأمر الأول النصيح بالصدق في كل شأن المرء، حتى لا يعيش حياته في عذاب، والأمر الثاني هو ما يلح عليه في أكثر من مقطع من المعلقة وأقصد به عنصر الزمن فيقول:

بل إن تكن قد علقتني كبرة

والشيب شين لمن يشيب

وكان الشاعر يعود بنا إلى البيت العاشر من المعلقة الذي يقول فيه:

تصبو وأنسى لك التصابي

أنسى وقد راعك المشيب

ولم يبق لديه إلا تسنُّ امتطاء ناقته والمضي في رحلة صحراوية.

لقد حفرت أزمة ملحوب بالذات وغير ملحوب من مواقع قوم الشاعر، أخذوداً في عقله ووجدانه، فردّدها في غير موقع من ديوانه، فقلبه هالك على أهله الصالحين ومفلوَّب جداً:

تَنَكَّرْتُ أهلي الصالحين بملحوب

فقلبي عليهم هالك جدٌ مغلوب

تَنَكَّرْتُ أهل الخير والباع والفدى

وأهل عناق الجُرِّ والبرِّ والطيب

تَنَكَّرْتُهم ما إن تجفُّ مدامعي

كانَ جدولاً يسقي مزارعَ مخروب<sup>(١)</sup>

ولا تفارق قضية التحول عبيداً في مواقع كثيرة من تجربته الإبداعية، فيذكر ما يلحقه الجذب من أذى وشتات لقومه، فلا ترى إلا منزلاً عافياً ورسمً أطلال يبكي عليها، وهذا مشهدٌ أخير من المشاهد الطللية :

(١) صبيد بن الأبرص، الديوان، ص ٣٣. وانظر صلاح زقاق، الملتفات الضفر ج١، مرجع سابق، ص ٤٥٩ وما بعدها .

امن منزلي عاف ومن رسم اطلال  
بكيت وهل يبكي من الشوق امثالي؟  
ديارهم إذ هم جميع فاصبحت  
بسابس إلا الوحش في البلد الخالي<sup>(١)</sup>

ولا يزال إقرار دار قوم عبید بن الأبرص ومحبوته (هند) يلح على الشاعر،  
ولا يزال هاجس الزمن يرفرف عليه من خلال ظهور الشيب على لنته، في إشارة  
قوية إلى خوف الجاهلي من الموت وحيرته من هذا المأل ومجهولية ما بعده، لانعدام  
شريعة ممنهجة يتبعونها، فلا يرى أمامه إلا أن يصرف الهموم ويقاومها من خلال  
رحلته على ناقته الضخمة (بجسرة كعلاء القين شمالاً)، لتكون معادلاً موضوعياً  
لما يلاقيه من هموم وصعاب وحيرة، ولا بد أن يكون هذا المعادل الموضوعي قوياً  
مكتزراً كسندان الحداد ليتحمل مشقات رحلة الخلاص:

يا دار هند عفاها كل هطال  
بالجو مثل سحيق اليمنة البالي  
جرث عليها رياح الصيف فاطرت  
والريخ فيها تعفبها بانيال  
حبست فيها صحابي كي أسائلها  
والدمع قد بل مني جيب سروالي  
شوقاً إلى الحي أيام الجميع بها  
وكيف يطرب أو يشتاق امثالي  
وقد علا نكتي شيب فودعني  
منه الغواني وداع الصارم القالي  
وقد أسلي همومي حين تحضرني  
بجسرة كعلاء القين شمالاً<sup>(٢)</sup>

(١) المصدر نفسه، ص ٨٢ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٦ .

يفتح الشاعر هذه القصيدة بأسلوب إنشائي قائم على النداء الذي وجَّهه إلى دار المحبوبة «يا دار هند»، وقد أخرجته من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي الذي يفيد التمني، فهو ينادي الدار بحالة من اللاوعي أو اللاشعور التي جعلته يشخص الدار / الجماد ويؤمنها، متمنياً عليها أن تتشخص وتتجسم في صورة إنسان ويطلب الحديث معها ومحاورتها، أو لعل عمق معاناته وشدة شوقه جعله يتصور أنه يناجي هنداً نفسها في صورة الدار. «هند» تلك الغائبة عنه مادياً الحاضرة في عالم ذكراه عله يستمد منها الدفء والحنان والقوة والقدرة لمواجهة واقعه الأليم.

قد تكون هذه المحبوبة غير حقيقية، فاسم هند مأخوذ من الهنيدة، ومعناها المائة من الإبل، فهل يرمز الشاعر هنا للفنى والوفرة والرخاء له ولقومه في الماضي؟ ليعيد أيام الأمان والاستقرار؛ فالحياة هي هند، وهند هي الحياة، ولما كانت هند غير موجودة في لحظته، فمعنى ذلك بالنتيجة أن الحياة التي يعيشها الشاعر حياة قاسية مفعمة بالحن والإحباط والمعاناة، ولم يعد يقوى على التأقلم معها والعيش فيها، وبخاصة أنه يجابه العدو الأكبر (الزمن) الذي أفقده محبوبته رمز الحياة الأول، وبالتالي فالشاعر يعدُّ الزمن عدوّه اللدود وعدو قوم ومحبوبته ودارها.

وقد اعتمد على المشهد الطللي الرمزي الخيالي ليعين موقفه من واقعه الأليم المرفوض، فالزمن عمل على خراب الديار وإفقارها ولا يزال، والزمن يمضي به إلى سن الشيخوخة وانصراف الفواني عنه انصرافاً غير حميد، ومع ذلك يتمسك الشاعر بتلك الديار التي تربطها به علاقة إيجابية كونه لا يزال يرى من ورائها صورة محبوبته المتحدة مع الديار ومع نفعه اتحاداً روحياً ونفسيّاً، وقد اعتمد الشاعر على الفعل الماضي «عفاها» ليؤكد حقيقة أن الديار لم يبقَ منها شيء سوى الخراب والدمار، وليتمكن من عرض الأحداث على مدى فترة زمنية طويلة. وقد اعتمد على هذا الفعل دون غيره من الأفعال لما يحمله من دلالات ومعانٍ كثيرة

يفجرها الشاعر في هذا النص بما ينسجم مع غرضه الشعوري وتجربته الشعورية مما يدل على شدة الخراب والدمار التي وصلت إليها هذه الديار.

ونرى الشاعر قد اعتمد على رمز المطر في قوله «هطال» وقد حملَه دلالة سلبية مفارقةً لدور الخصب والنماء والنفع الذي يجلبه المطر عادةً، بل جعل هنا دور المطر سالباً لما يقوم من عملية هدم وتخريب مستمرٍّ للديار .

وقد عمد الشاعر إلى ذكر أسماء الأماكن والمواضع التي وقف فيها في قوله «بالجو»، والجو هو إقليم اليمامة الواسع في شمال شرقي الجزيرة العربية، لئنبه المتلقي أنه يرسم لوحة لواقعة لا مبالغة فيها ولا خيال، فهو شاعر واقفي يستمد عناصره من الطبيعة أو البيئة التي عاش فيها وترعرع وفي ذكر أسماء الديار هذه استيفاء للعناصر الفنية في اللوحة الطللية التي تخطلها ريشته المبدعة كما أن الديار هذه تحمل دلالة نفسية حين تعبر عن مدى شوق الشاعر إليها ونلمح في قول الشاعر: «مثل سحيق اليمنة البالي» صورة فنية خيالية تقوم على المشابهة ، حيث شبه ديار المحبوبة وفعل المطر فيها، بالثوب المهترئ، في صورةٍ تتطوي على عدد من الرموز الدالة على قدم الديار وطليلتها، وكل ذلك ساقه الشاعر بإعمال الخيال إعمالاً فنياً دقيقاً، مكته من تطويع صور اللغة وإحياءاتها لخدمة معانيه وتوجيه أفكاره فلنلاحظ أن الشاعر استخدم الفعل «جرت» ليؤكد حقيقة أن الديار لم يبقَ منها شيء فالمطر قد طمس معالمها وثَّت الرياح على ذلك الطمس لما يحمله رمزها هنا من دلالة سلبية تحمل الرمال و الفبار، وهي بذلك تتحد مع الزمن والمطر على الشاعر والديار والمحبوبة؛ وقد اعتمد على الفعل المضارع في قوله «تغفيها» ليدل على تجدد طمس المعالم ومحوها وهو يرى أن هذا المكان قد أصبح بحالة لا تطاق. وفعل (تغفيها) منسجمٌ في دلالاته مع حالة الشاعر النفسية التي تعمى منها كلُّ أمل.

وقد رأينا أن الشاعر لا يريد الوقوف وحيداً في هذا المكان، بل قال في ما يشبه الإجبار «حبست فيها صحابي» وهذا الحبس أو الإجبار، يتسم بإجلالٍ للدار ولكي يسألها من خلال إقامة ماتمٍ جماعيٍّ لأنه أشد تأثيراً في النفوس وأعمق في الفاجعة، كما أن استجابة أصحابه له تدل أنهم يملكون الباعث نفسه على الوقوف لأن القضية عامة وشاملة، يعبر عنها الشاعر بلسان قومه فتذوب روح الفرد بروح الجماعة. إن الشاعر هنا يكرّر ما قاله كلٌّ من امرئ القيس وطرفة بن العبد في تيمةٍ تكررت في معلقتهما عندما قالَا (وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم)، لقد أعطى امرؤ القيس أمراً لأصحابه بالوقوف بصيفة المشى في أول المعلقة (قفا نبيك)، ثم بيّن حالهم وهم وقوفٌ على مطاياهم في البيت الخامس من المعلقة (وقوفاً بها صحبي)، وكذلك كان امرؤ طرفة بن العبد لأصحابه في البيت الثاني من معلقته، ولكن عبيد بن الأبرص كان أكثر مباشرةً في الأمر إذ قال في البيت الثالث من قصيدته (حبستُ فيها صحابي كي أسألها)، لأنه يرى أن الأمر جلٌّ يقتضي شهادةً وشهوداً، مما يؤكد حقيقة وقوف أصحاب الشعراء إلى جانبهم لأنهم يشعرون أن ما بداخلهم من هموم هي في واقع الأمر هموم الشعراء وأحزانهم نفسها .

لقد وقف الشاعر وصحبه في دار هند، التي (عفاها كلُّ هطال)، ورأينا كيف أن الشاعر اعتمد على هذا الفعل دون غيره من الأفعال لما يحمله من دلالات ومعاني كثيرة، فضلاً عن أنه جاء بصيغة المبالغة التي تفيد ديمومته وشدةً فاعليته، فالذي عفى الدار لم يكن هطالاً واحداً بل هو (كلُّ هطال)، على إطلاقه، ولنلاحظ هنا أن هطال صيغة مبالغة من هاطل، لقد رأى الشاعر من القدم والانمحاء في دار هند أو ديارها بجوَّ اليمامة، ما جعله يشبّه الدار نفسها بالثوب اليماني القديم بل والمنسحق من شدة القدم والبلى. ولم لا؟ ورياح الصيف قد (جرت) عليها ف (عفتها) كما عفاها المطر الهطال، وقد تتابعت هذه الرياح وهذا المطر فمحتها بأنديالٍ وكان امرأةٌ تجرُّ أنيالها على هذه الدار؛ لقد كانت المرأة /المحبوبة /هند

مائلةً في ذهن الشاعر مع الدار في آنٍ واحد، فالدار وهند تتحدّان في المعنى والدلالة لدى عبيد بن الأبرص.

لقد رأينا الشاعر يعتمد على الجملة الخبرية ذات النزعة التقريرية المؤكدة بمؤكّدٍ واحد (قد) في قوله «والدمع قد بل مني جيب سروالي» ليقرر من خلالها هذه الحقيقة ويؤكدُها وهي أنه حين رأى هذا المكان بهذا الحال الذي وصل إليه، وعندما (جيس) أصحابه للوقوف بجانبه ، بدأت عيناه تذرفان دمعاً اختلط فيه الحزن بالفرح، ولكن دمع الحزن هو الذي طفى على الشاعر، وكل ذلك ساقه الشاعر بلهجة هادئة بعيدة عن الانفعال والتوتر عبر هذا الأسلوب الخبري بما ينسجم مع غرضه الشعوري وتجربته الشعرية التي تعتمد أبسط الأساليب. لقد انخرط في الدمع حتى بل جيب ثوبه، ولم يكن كامرئ القيس الذي استفهم استفهما إنكارياً واشترط في معلقته فقال: (وإن شفاثي عبرةً (إن سفحتها) وهل عند رسم دارسٍ من معول)، ولم يكن لامبالياً كطرفة بن العبد حيث لم نرَ عبرات ولا بكاءً عنده، ولعل ذلك يرجع إلى حداثة سنّه وعدم اكترائه بالحياة (ولولا ثلاثٌ هنّ من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام عُدوي)، أما عبيد فإنه قد اختار ألفاظاً تتناسب وسنّه ووضعها المقعم بالأسى واللوعة، لذلك نراه قد استخدم اللفظ المناسب والبسيط المباشر للتعبير عن ذلك الحزن في قوله «الدمع»، وكأنه يفصل لمعانيه الثوب المناسب لها من الألفاظ، فيمزو كل ما أصابه وأصاب الديار إلى عنصر الزمن، فينكر على نفسه أي نوع من الفرح «كيف يطرب أو يشناق أمثالي»، لأن الزمن أفقده دياره وقومه ومحبيته، وكل ذلك صار ماضياً، وهو ماضٍ عسير العودة إن لم يكن مستحيلها، ودلالات فعل الزمن عليه شخصياً تتجلى في بغض الفواني له وانصرافهنّ التام عنه .

ويعد أن رسم الشاعر مشهدين متداخلين للطلل: المشهد الأول طللٌ حقيقيٌّ ظاهرٌ على الأرض، والمشهد الآخر طللٌ نفسيٌّ داخلي، ويبيّن تأثيرات الزمن عليه في الواقع واستخدم الألفاظ المناسبة لرسم مشهده الطللي في قوله «عفاها ورياح

وهطال، محدّدًا أبعاد وأسباب تكوين هذا المشهد الطللي بعنصري المطر والرياح المتعاقبة ؛ مضيّفًا إلى ذلك دلالة سلبية هي قوله (شيبّ) مما يمسّ عجز الشاعر وإحباطه كون رأسه قد اشتعل شيبًا، وبلغ من الكبر عتيًا، فلم يعد يقوى على السيطرة على أيّ من المشهدين ، لقد تحالف الطلل/الزمن /الشيب على الشاعر، وهذا أمر لا يستطيع احتماله، فلم يكن منه إلا أن يتحدّ نفسيًا وروحياً مع الديار، ويزمّع القيام برحلة الخلاص، و لم يبق له إلا أن يقول (وقد أسلي همومي حين تحضرني بجسرة كملاة القين شملال) ليقرر من خلال الرحلة عليها نسيان همومه الحاضرة دائماً (تحضرني)، فلا وسيلة لديه لسلوؤها بعد اجتماع أصحابه عليه، إلا رؤية ناقته ليبدأ معها وعليها رحلة تتسميه همومه .

ونلاحظ أنه قد اعتمد على تبيان الهموم الفعل المضارع (تحضرني) ليدل على تجدد حضورها واستمراريتها في خياله ومدى القوة التي يستمدّها من مجابهة الهموم ومواجهة الواقع .

لقد كانت الدار هي المرتكز الدائم عند الشاعر، وطالما أن الأمطار والرياح تعفّيها بصيغة المضارع المستمر، فإن هموم الشاعر هي أيضًا قيد المضارع المستمر، ولا فكاك له منها إلا بالصعب والناقة والرحلة .

لقد كانت هذه الوقفة الطللية وقفة الموت والسكون، لكن الشاعر بث الحياة من خلال الأفعال المضارعة (تعفّيها، يطرب، أسلي، تحضرني)، مشهداً حركياً نشطاً ليستمد منه الحيونة والقدرة للوقوف أمام جمود الأطلال وسكونها القاتلين، وثقل الهموم المتراكمة، الأمر الذي جعله في نهاية المشهد الطللي يقرر الهروب من واقعه الأليم، وحيداً قلقاً مضطرباً، ساعياً إلى الأفضل عبر رحلة الحرية الفردية في الصحراء على ظهر سفينة الصحراء / الناقة .

\*\*\*\*\*



## خاتمة الفصل

مثل المشهد الطللي مرتكزاً مهماً من ركائز دراسات القصيدة الجاهلية، وحمل الفصل الخامس والأخير من هذه الدراسة عنوان (المشهد الإنساني لموضوعة الطلل في الشعر الجاهلي)، ودراسة المقدمة الطللية تتضمن عناصر كثيرة كانت تهمُّ الشاعر الجاهلي وتؤرقه، فهي تتضمن عنصرَي المكان والزمان اللذين يمثلهما الطلل كمكان، والوقوف عليه كرمان، فضلاً عن بثِّ الشاعر معاناته النفسية لفقد الحبيبة والأهل والقبيلة، هو إلى ذلك يحتاج وقفةً تجلو عنه هموم الحياة، ويرتب من خلالها مشاهد قصيدته التي تلي المشهد الطللي، الذي يستمدُّ منه العزيمة ويستخبر الوجدان ويتزود بقوة (أسطورية)، بعد أن وصلت به الكثافة الوجدانية إلى درجة الإخفاق، وهنا انفجر ينبوعه الشعري ليعبِّر عن خوالج نفسه، فيلجأ إلى تفريغ مخزونه الداخلي عن طريق القوالب الفنية بمختلف أدائها الشعرية، ولقد كان من حظ الشاعر الجاهلي أن أفرغ هذا المخزون النفسي في قصيدته الموروثة، مبتدئاً إياها بالمقدمة الطللية، ليثبت في قوالبها كل المعطيات البيئية والاجتماعية والنفسية ولتكون جسراً نفسياً ومعبراً داخلياً كما كانت جسراً نفسياً لذاته.

لقد كانت المقدمات الطللية عند الجاهليين بمثابة تاج القصيدة، ومראה صادقة للحالات النفسية التي تدور في دواخلهم، فهم وإن وصفوا الديار الميتة، فإنهم يصفون عليها من نفوسهم ألواناً تبرز أغراضهم منها، إن صور الذكريات التي كانت مرسخة في وجدان الشاعر الجاهلي وحنينه الذي كان يلجُّ عليه ولا

يفارقه باستمرار، للتعبير عن تلك الصور ليظهر من خلالها المماناة الفعلية التي يعيشها الشاعر والتوتر الحاد الذي فرضته ظروف الحياة المعاشية التي ترعرع في أحضانها.

ووقوف الشاعر على الأطلال يميز عن إحساسه العميق بالحنين إلى ملاعب الصبا، حيث يرى حقيقة الموت التي تثير في نفسه المخاوف، إنه يرى فيها النهاية الحتمية لطبيعة الحياة، فإقفار تلك الأطلال وفناؤها، إقفار وفناء للحياة نفسها، فالمقدمة بذلك تمثل ثنائي الموت والحياة لدى الشاعر، الموت لأنها أصبحت جرداء خالية من كثير من أشكال الحياة، ولكنها حية في نفس الشاعر وبخاصة عندما يهز الحياة فيها ويبعثها من خلال القصيدة، فيخلق عليها حياة لا يراها سواه، ويضع نفسه بالأمل والتفاؤل تمهيداً لانتقاله لمشاهد القصيدة التالية من رحلة ووصف ومدح وغير ذلك من الأغراض.

\*\*\*\*\*

## الخلاصة والتوصيات

وبعد؛ فقد قدمنا قراءة المشهد الإنساني بكل أطيافه في العصر الجاهلي، حيث فرضت على الإنسان الجاهلي ظروف الحياة الصعبة في الصحراء، وتناحر القبائل على موارد الكلأ والماء، وكثرت الحروب والمنازعات، والغارات لمجرد النهب والسلب والحصول على الغنائم، وعادات الأخذ بالثأر، وغيرها من الأسباب؛ فرضت عليه نمطاً من الحياة غير المستقرة، والاستعداد للقتال والحرب والغزو في أي لحظة، فأتقن أغلب الرجال ممارسة الحرب وطرائقها، واقتنوا لذلك العدة الحربية كالفرس والسيف والرمح والسهام والدروع والخوذ وغيرها من الأدوات القتالية، وتعلموا فنون الحرب من كُرٍّ وفُرٍّ ومباغثةٍ وتبييتٍ، وسلكوا طرق الحرب النفسية والاستمانة بالنساء والأولاد أحياناً لمنع من يجبن منهم من الهرب؛ وبالنسبة لعددٍ من شعرائهم كمنثرة وغيره في إنصاف خصومهم، ووصفهم بالقوة والبطولة، لجمل انتصارهم على الخصوم انتصاراً ذا معنى.

وأدرك رجالٌ كثيرون منهم مخاطر الحرب وويلاتها، فدعوا - وبخاصة الشعراء - إلى وقفها والتفكير منها، وتبيين نتائجها الوخيمة؛ وسمى بعض الوجهاء إلى دفع ديات قتلى الحروب من مالههم لإبرام الصلح بين المتخاصمين ووقف نزف الدماء كما فعل هرم بن سنان والحارث بن عوف في تحمل ديات قتلى حرب داحس والغبراء .

وتتميز الإنسان الجاهلي بتقديس قيمة أخرى هي قيمة الكرم، وتصدر هذه القيمة الرجال بطبيعة الحال، فمجدوها وبخاصة في فصل الشتاء وليالي البرد، ويرز عددٌ من الأجداد العرب من أشهرهم الشاعر الفارس حاتم الطائي، وكان العرب يفرحون بالضيف ويبالغون في إكرامه والاحتفاء به، ولا يكتفون بتقديم أطيب ما عندهم، بل إنهم كانوا يعدُّون المؤانسة والحديث مع الضيوف من تمام الكرم، وكانوا في سبيل ذلك يبذلون جل أموالهم، وينحرون الكثير من إبلهم إكراماً للضيوف، ويشبُّون النار في أعالي الجبال وأمام بيوتهم لهداية الضيف، ويبرزون قدورهم لهم وللمحتاجين، ويبادرون إلى الكرم بكل معانيه وطرائقه، طلباً لحسن الصيت في الحياة وبعد الموت؛ لأنهم يفتقرون إلى عقيدة دينية لها شريعةً يسرون على منهاجها. وحفل شعرهم بذكر ذلك الرجل «المستريح» الذي يستثير الكلاب لتهرُّ عليه هيدعوه صاحبها لضيافته، وفخروا بسمة القدر وإبرازه للجميع، وبإيقاد النار، ونحر الجزر، وقد بلغ من جود بعضهم أن نحر لقرى ضيفه فرسه الأخيرة أو ناقته الوحيدة، وبعضهم هم بنبح ابنه لقرى ضيفه عندما ضاقت به السبل .

وقد أولع الرجل الجاهلي بالخمرة في الحواضر والبادي، واعتخر بمعاقرتها وبذل الأموال في سبيلها، لتزجية أوقات الفراغ الطويل والممل في حياته، وتوليد خيالات سائرة ويمت الجرأة في قلبه لاتخاذ المواقف في حالة السلم، وفي زمن الحرب لتوليد الحماسة والشجاعة والحمية، وبسبب افتقار الغالبية العظمى من الجاهليين للعقيدة الدينية، وبالتالي فقر الحياة الروحية بل وفقدانها، تلبَّسهم الخوف من الموت، وألقفتهم مجهولية المال في الحياة الأخرى، فاستهانوا بالحياة لكثرة حروبهم وتوقعهم الفجائع في أنفسهم وأحبائهم في كل لحظة، ففرزوا إلى الشراب يدمنون به ويتفنَّون فيه، وعلموا معاقرته من الأعمال التي تعود عليهم بالثناء والفخار والاعتزاز والصَّيت الحسن بل وخلود الذكر، ووصفوا الخمرة ومجالسها، وجاء بعضهم بالمقدمة الخمرية بدلاً من المطلبية.

وثمة العديد من القيم العليا التي كان يمتثلها الجاهلي ومنها: الوفاء والإيثار وحماية الجار والضعيف والنساء، ونجدة المستجير والنخوة والشجاعة والبطولة والحمية والصبر وما إلى ذلك. وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن الجاهلي كان منزهاً عن النقائص والصفات السيئة أو غير المرغوبة، ولكن ليس هنا مجال الحديث عنها.

أما في المشهد النسائي الجاهلي، فالمرأة كانت واقعةً فيه بين نقيضين، فهي بين علو المكانة حتى صار منها الملكات، والنساء ذوات المقامات الرفيعة والمكانات العالية، وبين تدني القيمة لدرجة الواد بسبب الفقر والغيرة؛ كما كانت عرضةً للسبي في حالات كثيرة، بسبب كثرة الغارات والحروب، وكانت المسيبة تُكره على ممارسة الأعمال التي تأنف الحرّة من القيام بها، وكانت تسترقُّ هُتباع وتُشتري في سوق الرقيق، ومنهنّ من كان العرب يكرمونها ويخلطونها مع نسائهم أحياناً، وغالباً لم يتجاهل السّابون مكانة المرأة المسيبة في قومها وحسبها ونسبها، وربما يتزوّجونها فتكون أمّاً لأبنائهم، ولكن أغلبية القبائل، وإن مارست السّبي في غاراتها، إلا أنها لم تمارس جنابة الواد بشكلٍ واسع، بدليل حبّ الشعراء بل والرجال عامة للمرأة وفخارهم بها، وكان بعضهم يفتدي البنات المراد وأدهن.

ومقابل ما كانت المرأة تتعرض له من مهانةٍ وعسفٍ وصل حدّ الواد والمسيب، كانت هناك صوراً أخرى تضع المرأة الجاهلية في مقامٍ كبيرٍ ومكانةٍ عاليةٍ ومقدّرةٍ في قبيلتها وعند أبيها وزوجها، فكانت تزاوّل الكثير من شؤون الحياة مع الرجل في التجارة على سبيل المثال، وكان لأكثر النساء في الجاهلية حق الاختيار في الزواج والطلاق، فقد وُضعت العصمة في يد عدد من النساء الجاهليات، فإن شئن الاستمرار أو شئن الفراق؛ وكُنَّ يشاركن في الحروب خلف المقاتلين تحميساً لهم وإثارةً لنخوتهم، ويسقينهم ويدوين جراحهم .

وقد تجسدت صورة المرأة الجاهلية في ستة مشاهد هي: المشهد الجمالي ومشهد المرأة الطائعة ومشهد المرأة العاذلة ومشهد المرأة الدرة ومشهد المرأة الأسطورية ومشهد المرأة القينة. ففي ما يتصل بالمشهد الجمالي للمرأة تغنى الشعراء الجاهليون بجمالها في صور كثيرة، فبنوا مشاهد جمالية رائعة بأوصافها الجسدية المثالية غالباً، وخاصة في ثأيا المشهد الفزلي ومشهد المرأة الراحلة أو الطائعة أو القينة في الشعر الجاهلي، بينما لم تحظ المرأة العاذلة في مشهدها بوصفٍ جماليٍّ ذي بال.

وقد صور الشاعر الجاهلي محبوبته في صورة المرأة المثل «أو المرأة الأيقونة» التي اتصفت بكل الصفات الأنثوية المحتركة في وجدان الإنسان العربي وخياله.

وتراوحت عناصر المشهد الجمالي للمرأة لدى الشعراء الجاهليين، بين وصف العيون والجيد والثغر والأسنان والريق والشعر والصدر والبطن والقد والخصر والساقين والأرداف، واستعار لها الشاعر أجمل صفات الظباء والمها والورود والرياحين والرياض، وزينها بأعلى الجواهر، وطيبها بأفخر أنواع الطيب وأغلاها، ورفع جمالها إلى أعلى المراتب، بل جعل منها في كثير من الأحيان امرأة / أسطورة.

وكان الفزل هو المدخل الطبيعي للتفني بالأوصاف الجمالية للمرأة، لأنه لغة العاطفة التي صوروا من خلالها أشواقهم وإحساساتهم نحوها وما يلقون منها من وصالٍ أو هجر، وسعادة وشقاء. ولما كانت المرأة هي موضوع الفزل، فإن أول ما لفت نظر الشعراء جمالها الخارجي، أما وصف المحاسن الخلقية والنفسية وتصوير عواطف المرأة، فجاءت في مرتبة متأخرة كثيراً عن وصف الأعضاء والمحاسن الخلقية الجسدية.

وقد شكّل المشهد الوجداني في النصّ الجاهلي رؤية إنسانية بعيدة الأغوار، لا تقف عند حدود الشكل، وإنما تتخطاه وتتجاوزّه إلى البنية النفسية للشاعر،

وللموصوف في آنٍ واحد، هوصف الشاعر الجاهليُّ محبوبته الطاعنة مع أترابها، لأن المرأة كانت لا ترتحل منفردة وإنما ترتحل مع جملة ظمائن، وكان يشبههن بالسفين ويعدائق الدوم والنخيل؛ ويعبر عن ألم الفراق واليأس من لقاء جديد، لذلك كان يمعن في إعطاء تفاصيل أوصافٍ جماليَّةٍ عليها لها، ووصف ركبها من الظمائن الأخريات .

أما المشهد العذلي فقد حفل الشعر الجاهلي به، وكان للمرأة فيه القدر المعلى، وفي نصوص قليلة، يكون العاذل رجلاً، وفي الوقت الذي يُرَّخَّم فيه الشاعر العاذلة الأنثى بحذف تاء التانيث، نجده يثبتها للعاذل الرجل، ولعل الشاعر يرتبط بالعاذلة ارتباطاً قوياً أو أنه يتلقى عذلتها أيسر مما يتلقاه من الرجل، لذلك سنرى الرجل يُخاطَب بـ (عذَّالة) ربما من باب التحقير أو التصغير، بينما نرى المرأة تُخاطَب ترخيماً ونداءً بـ (أعاذل) .

وقد شكَّل العذل واللوم ما يمكن أن نسمِّيه صراعاً جدلياً بين الشاعر الجاهلي والمرأة، عاكساً بصورة أخرى الجدل بين الشاعر وصوته المضمَر، أو بينه وبين (الأنثى) الأعلى لذاته أو (الأنثى) الأسفل، سواء أكان هذا الجدل مُنْخِيلاً أم واقعياً، وفي كل الأحوال، فإن ظاهرة العاذلة تمكس معاناً واقعيةً للشاعر، ذات أبعاد وجودية تكاد تشفُّ بما وراءها من ظواهر برغم خفائها وضبابيَّتها، ولكنها كما يبدو حُفرت في الذاكرة الجمعيَّة، كما حُفرت في ذاكرة الشاعر بخلفيَّة من الأسطورة الخفيَّة المتوارثة .

ورفع الشاعر الجاهليُّ محبوبته إلى مصاف الدرة والأسطورة مستلهمًا عقله الباطن وتراثه الذي لم يكن منبثقاً عن التأثير بحضارات الشعوب المجاورة، فرسم لها المشاهد الدريَّة والأسطورية بما يصل بها في بعض تفسيرات الباحثين إلى مصاف آلهة المطر أو سيدة المطر منزلة الغيث .

وكانت القينة هي المشهد الأخير في هذا الفصل، سواء أكانت عربية جاءت من غمار الغزوات والحروب فاستُرقت، أم كانت من أصول أجنبية عن الجزيرة العربية، رومية أو فارسية أو حبشية؛ وعرضنا لصنعتها الرئيسية وهي الخدمة والفناء الترفيهي في الحانات وبيوت علية القوم وقصورهم، كما عرضنا بإيجاز لتأثيرات هذه الأعراق، والديانات كالسيحية واليهودية، على الشعر والغناء العربي.

وكان الإنسان الجاهلي يقدس قيمة الحرية والانطلاق، ولكن التفاوت الطبقي وصرامة النظام القبلي والحفاظ على نقاء القبيلة، أنتجت حركة عرفت بحركة الصماليك، كانت نتاجاً طبيعياً للمهانة الاجتماعية والتفرقة الطبقيّة والنباين الاقتصادي الكبير بين الطبقات ورداً عليها، مما دفع المهانين والمظلومين إلى نوع من أنواع العصيان، بدأ بالمطالب السلمية، ثم تطوّر تحت وطأة الظروف وضغطها إلى تمرّد مسلّح، عُرف بحركة الصماليك.

وقد امتنهن الصماليك غزو القبائل والقوافل التجارية بهدف الأخذ من أموال الأغنياء عنوة، وتوزيعها على المعدمين والفقراء، فطردتهم قبائلهم وخلمتهم، مما زاد من نقمتهم وجعلهم يعيشون حياة ثورية يعلنون حريهم على الفقر والظلم والاضطهاد.

وتعود ظاهرة الصعلكة في سبب أساسي من أسبابها، إلى البيئة الجغرافية التي سيطرت على المجتمع العربي الجاهلي، والتي سُميت (ظاهرة التضاد الجغرافي)، لقد كان نظام القبيلة نفسه من أهم أسباب نشأة ظاهرة الصعلكة، حيث آمنت كل قبيلة بوحدتها الاجتماعية ويكرم جنسها، واندفعت بحماسة وقوة للحفاظ على نقائها إن جاز التعبير، فرفضت في صفوفها جرّاء ذلك أبناء السُود والحبيشّيات، والخلاء والشذاذ الذين لا يقيمون وزناً للأعراف القبلية، فنشأت لتلك الأسباب طائفة ضمت في صفوفها: الخلاء والشذاذ والجناة والفريان



(السود) وبعض الرقيق والأسرى من شتى القبائل، هتمردوا واجتمعوا في عصابات من (صعاليك العرب). رائدهم الكفر بالعصبية القبلية والإيمان (بالصعلكة) كمنزع ومذهب، وشذّوا عن كل أعراف قبائلهم باستثناء الاعتماد على القوة في سبيل التمسك بأهداب الحياة، وهو أمر لا ترتضيه القبيلة كعمل فردي وتؤمن به كعمل جماعي فقط .

وقد تزعم هذه الحركة عروة بن الورد، وكانت «فلسفته ومبادئه» «مستورا» وضع المبادئ التي شكّلت الأبعاد العليا لها، وحددت مسلك الصعاليك المنتمين إليها، وتختصر في توزيع (الأنا) على (نحن)، و«تقسيم الجسم الواحد»، في «جسوم كثيرة، فبدلاً من أن تجعله واحداً متكرّساً أنانياً، ترتقي به إلى قسمة ظاهرها النقص والخسارة، وباطنها وجوهرها النماء والزيادة والتكثير والإيثار، من خلال نمط اشتراكي»، أو «عدالة اجتماعية» مبكرة، «توزع» الجسم الواحد في جسوم كثيرة .

وقد أطلق على الصعاليك العديد من التسميات مثل: «الذويان والجناة والغريان والفتاك والصوص والشذاذ والشطار والهلاك والشرططين والرجيلاء والخلعاء والأراذل وغير ذلك». ولم تكن الصعلكة قبل عروة بن الورد العيسى الذي لقّب بأبي الصعاليك، تحمل معنى التمرد، فالانزياح الدلالي باتجاه هذا المعنى أخذ بعض الوقت ليتبلور، وكل من يبحث في الأصل اللغوي للصعلكة يجدها مرتبطة بالفقر، فقد وردت بهذا المعنى في أقدم ما وصلنا من الشعر الجاهلي، وبالمقابلة والطباق والتضاد مع نقيضها «الغنى».

والحقيقة أن موقف المجتمع العربي من الفقر هو الذي أعطى الصعلكة تلك الدلالة السلبية، منذ بروزها، وهذا الموقف لم يتغير كثيراً، فلا يزال الموقف ذاته من الفقر ماثلاً في واقعنا بشكل أو بآخر حتى الآن.

لقد كان الصعاليك عامةً يتحلّون بصفاتٍ أساسيةٍ متشابهةٍ ومتقاربةٍ، كالشجاعة والإقدام والفروسية، فهم يحدّدون هذه الصفات العامة للصلعوك بكثيرٍ من الفخر والاعتزاز، وبدقةٍ وصرامةٍ، بينما يحتقرون الصلعوك الخامل الكسول الذي يؤثّر الراحة، وكانت أشعار الصعاليك مثلاً صادقاً في لفظها ومعناها لشعر الفطرة القديم، منطبعةً بطابع الصحراء، تصدر بعفويةٍ دون اهتمامٍ أو تزيينٍ أو تأنّقٍ، إنما جاءت غريبةً خشنةً متلاحقةً وسريعةً كسرعة حياتهم، فكان شعرهم مرآة صادقة لقساوة حياتهم، وصلباً كصلابة أيامهم، جسّدوا فيه نظرهم ورؤيتهم للحياة والحرية، وبيّنوا فيه شروط صلتكهم وحركتهم ومنزعهم، وصفاتهم من شجاعة وإقدام ووفاءٍ وبطولة وقوّةٍ وسرعةٍ في العدو، وحملوا شعرهم بأبعادٍ سياسيةٍ وفكريةٍ تكشف عن وعيٍ مبكرٍ لدى الإنسان الجاهليّ بأهمية الحرية والعدالة والمساواة، وتبذر بنوراً أوليّةً للنقد السياسي، كما مثل شعرهم صوتاً أولياً للانتفاضة على السلطة القبليّة ولاحقاً على السلطة السياسية، وخلا شعرهم من الغزل، وأكثروا فيه من مخاطبة زوجاتهم، وتميز شعرهم بوحدة الموضوع، ومثّل صدىً لواقع أعمالهم ونفسياتهم، وخلا معظمه من القصائد الطويلة باستثناءات قليلة، واستمضوا عن ذلك بالمقطعات، وهو ما يتناسب مع الظروف البيئية المحيطة بهم ومع ظروفهم النفسية والبيئية وافتقارهم للاستقرار.

وعلى قلة شعر الصعاليك النسيبيّة، فقد تناول موضوعاتٍ كثيرةً منها: أحاديث المغامرات والتشرّد والفرار والصّمود، وسرعة العدو والغزوات على الخيل، والحديث عن الرفاق، وشعر المراقب والتوّعد والتهديد ووصف الأسلحة كما تناول كثيراً من الآراء الاجتماعية والاقتصادية، وتميّز شعرهم بالعديد من الظواهر الفنية فكان شعر مقطّعات، ويتسم بالوحدة الموضوعية والتخلّص من المقدمة الطلليّة وعدم الحرص على التصريح والتحلّل من الشخصية القبليّة، كما اتّسم بالقصصية والواقعية والسرعة الفنية والإغراب والوحشية في الألفاظ والمعاني والقوافي منفردةً أو مجمعة.

وشكل الصماليك من خلال حركتهم وسلوكهم وأشعارهم، مشهداً إنسانياً لموضوع الحرية في الشعر الجاهلي وفي الحياة الجاهلية، عرضنا لهذا المشهد من خلال تحليل عددٍ من قصائدهم كان أشهرها «لامية العرب» للشنفرى الأزدي.

لقد أدى اختلاط عرب الجاهلية بجوارهم من الشعوب الأخرى، والهجرات والتجارة وغيرها من العوامل، إلى التأثير والتأثير المتبادل بينهم وبين الشعوب والثقافات الأخرى، وانعكس ذلك على فن العرب القولي الأول وهو الشعر، فتسللت إليه الأساطير من الثقافات المجاورة، ولا نجزم أن كل الأساطير كانت (مستوردة) وقادمة من الخارج، فقد كان للعرب أساطيرهم، فالأسطورة ليست من الكلمات المستحدثة في اللغة العربية، بل هي كلمة قديمة وردت في أكثر من سورة من سور القرآن الكريم بصيغة الجمع والإضافة (أساطير الأولين)، أي أساطير أسلاف العرب أنفسهم، والمضامين التي استوعبتها هذه الكلمة في الاستخدامات الحديثة، تستند إلى مضامينها القديمة.

وكان خيال الجاهليين قادراً على توليد الأسطورة والخرافة بشكلٍ تصوري، فقد تصوروا الأشياء، واسترجعوا التجارب وركبوا صورهم الشعرية المادية المحسوسة، وتصورهم السمي هام يظهر في الأساطير العربية، وفكرتهم عن الأشياء الروحية تأخذ تصوراً مادياً، فقد تصوروا الروح في شكل الهامة، والعمر الطويل في شكل النسر، والشجاعة في شكل الأسد، والأمانة في الكلب، والصبر في الحمار، والمكر والدهاء في الثعلب.

ويبدو المشهد الأسطوري في الشعر الجاهلي مشهداً متمتعاً لأنه لا يقف عند حدٍّ معين، فالمرأة يمكن أن تكون أسطورةً وكذلك الناقة والحمار الوحشي والثور الوحشي والبقرة الوحشية والنجوم والطيور والأشجار وغيرها، وآمن العرب بها إيماناً تردد في كثيرٍ من كتب التراث .

وقد انبرى العديد من الدارسين لقراءة الشعر الجاهلي وفق المنهج الأسطوري، ومنهم من تحمّس لهذا المنهج وبذل فيه قصارى جهده كما فعل د. طه حسين ود. محمد عبدالمعين خان ود. محمود سليم الحوت ود. خليل أحمد خليل ود. نصرت عبدالرحمن ود. علي البطل ود. أحمد كمال زكي ود. مصطفى ناصف ود. نجيب البهيّتي ود. محمد عبدالفتاح أحمد ود. مصطفى الشورى ود. إبراهيم عبدالرحمن محمد ود. عبدالجبار المطليبي ود. عبدالفتاح محمد أحمد ود. فراس السواح ود. وهب رومية ود. ريتا عوض وغيرهم كثيرون. وقد كتبوا دراساتٍ اعتمدت أو قاربت المنهج الأسطوري، وأثبتت هذه الدراسات وجود (لُحمة) بين الأسطورة والشعر من حيث النشأة والوظيفة والشكل، وهذه حقيقةً تَجْمَلُنَا نَعْمَدُ عَلَى الشَّعْرِ فِي اسْتِبَاطِ الْمَضَامِينِ الْأَسْطُورِيَّةِ، أَوْ بِشَكْلِ أَدَقِّ يَثْرِي الْعِلْمُ بِالْأَسْطَاطِيرِ فَهَمْنَا لِلشَّعْرِ وَالْمَكْسِ صَحِيحٌ، فَالْأَسْطُورَةُ فَكْرٌ وَمَمْتَقْدٌ أَحْتَوَتْهُ قِصَّةٌ تَقْلِيدِيَّةٌ تَرَوِي تَارِيخًا مَقْدَسًا مِنْ آلِهَةٍ وَأَشْبَاهِهَا صَاحِبَتِ الطُّقُوسِ وَالشَّعَائِرِ الَّتِي مَارَسَتْهَا الشُّعُوبُ الْقَدِيمَةُ مِنَ الْعَرَبِ وَالْجَوَارِ، إِذَاءَ الْكُونِ وَالْعَوَالِمِ الْغَامِضَةِ الَّتِي أَثَارَتِ تَسْأُولَاتِ النَّاسِ، فَمِنْ الطَّبِيعِيِّ أَنْ تَكُونَ دِرَاسَةُ الْأَسْطُورَةِ فِي الشَّعْرِ دِرَاسَةً لِلْفِكْرِ الْعَرَبِيِّ مَا قَبْلَ الْإِسْلَامِ، لِأَنَّ الْأَسْطُورَةَ تَمَثِّلُ جَوْهَرَ ذَلِكَ الْفِكْرِ بِجَوَانِبِهِ الْفَنِيَّةِ وَالنَّفْسِيَّةِ وَالْوُجْدَانِيَّةِ وَتَصَوُّرَاتِهِ لِلْكَوْنِ وَالْحَيَاةِ. وَكَانَ الشَّعْرُ هُوَ الْفَنُّ الَّذِي حَوَى الْبَعْدَ الْمِثْوَلُوجِيَّ بِشَكْلِ غَيْرِ مُبَاشِرٍ، وَإِنَّمَا كِمَادَةٌ رُوحِيَّةٌ تَتَضَحُّ بَعْدَ التَّأْوِيلِ وَالتَّحْلِيلَاتِ الرَّمْزِيَّةِ، وَبِذَلِكَ يَكُونُ الْفَنُّ الشَّعْرِيُّ قَدْ اسْتَعْمَدَ رُوحَهُ مِنَ الْأَسْطُورَةِ، وَحَفِظَ كَثِيرًا مِنْهَا، وَسَاهَمَ فِي نَشْرِهَا .

ونظرًا لاتساع مشاهد الأساطير، وكثرتها بما لا يتناسب وهذه الدراسة، تمّ عرض عددٍ من الأساطير كتماذج دالّة .

وانفردت القصائد الجاهلية في معظمها بما سُمّي المقدمات الطللية التي تُعدّ عند الجاهليين مرآة صادقة للحالات النفسية التي تدور في دواخلهم، فهم وإن

وصفوا الديار الميتة، فإنهم يصفون عليها من نفوسهم ألواناً تبرز أغراضهم منها، إن صور الذكريات التي كانت مرسخة في وجدان الشاعر الجاهلي وحنينه الذي كان لا يفارقه باستمرار، ألحاً عليه إلحاحاً قوياً للتعبير من وحي تلك الصور عن وجدانه وإظهار المعاناة الفعلية التي يعيشها الشاعر والتوتر الحاد الذي فرضته ظروف الحياة المعاشية التي ترعرع في أحضانها.

إن وقوف الشاعر على الأطلال يعبر عن إحساسه العميق بالحنين إلى ملاعب الصبا، حيث يرى حقيقة الموت التي تثير في نفسه المخاوف، إنه يرى فيها النهاية الحتمية لطبيعة الحياة، فإفقار تلك الأطلال وهناؤها، إفقارٌ وهناءٌ للحياة نفسها.

فحين تصل الكثافة الوجدانية بالشاعر إلى درجة الإخفاق ينفجر ينبوعه الشعري عن خوالج نفسه، فيلجأ إلى تفرغ مخزونه الداخلي عن طريق القوالب الفنية بمختلف أدائها الشعرية، ولقد كان من حظ الشاعر الجاهلي أن أفرغ هذا المخزون النفسي في قصيدته الموروثة، مبتدئاً إياها بالمقدمة الطللية، ليث في قوالبها كل المعطيات البيئية والاجتماعية والنفسية، ولتكون جسراً نفسياً ومقبراً داخلياً كما كانت جسراً نفسياً لذاته، من هنا أدركنا أن الفن فيضٌ وتعبيرٌ عن عواطف الإنسان وقيمه، والمجتمع والبيئة بكل أبعادها وتفاعلاتها، والإنسان الجاهلي ظل يصور هذه الحالة النفسية والاجتماعية من خلال تجربته، لذلك كان فنه فيضاً من الحضور والشهادة وتعبيراً عن قيم الحياة التي عاشها.

وبعد، فلا يستطيع الباحث في العلوم الإنسانية بعامة وهي القضايا الأدبية بخاصة أن يزعم بأنه وصل إلى نتيجة حاسمة، حيث تبقى الاحتمالات كثيرة والنهايات مفتوحة، وفقاً لقراءة كل نص، وبذلك لا تمدو أية نتائج يتوصل إليها الباحث عن أن تكون معالم وإرشادات يمكن توسيعها والتعمق فيها من الباحث نفسه أو من غيره. وكذلك فإن تطبيق منهج ما على العمل البحثي يساهم في

تحديد النتائج، وفي هذا البحث حاولت الإفادة من أكثر من منهج، ولكن رجح لديّ بشكل أساسي الإفادة من المنهج النفسي، وأحياناً المنهج التاريخي، دون إغفال الإفادة من الملامح الأسلوبية البارزة للنص الشعريّ المدروس، وفقاً لمقتضى الحال والسّياق. وقد رأيت في الحالة النفسانيّة القلقة والتمزّق الوجدانيّ للشعراء الجاهليين، ووقوفهم أمام مظاهر الطبيعة، سبيلاً لكشف ما يجول بخواطرهم، وإبراز ما يعنّ لهم، فقد كان الموت والفناء لفزاً مبهمًا لهم، يجهلون تمامًا ما بعده، ولذلك فهم يسارعون إلى إنفاق ما تطلّاه أيديهم من مالٍ، على وجوه الكرم والذات من شراب ونساء، استباقاً للموت وطلباً لخلود الذكر في الدنيا وبعد الفناء .

ويمكن تناول الشعر الجاهلي وفقاً لمناهج عديدة، فعلى سبيل المثال يمكن تفسير الوقفة الطللية أو المقدمة الطللية، وهي جزء أساسي ومهم يتصدر القصيدة الجاهليّة، وفقاً لتفسيرات ومناهج عديدة منها: المنهج النفسيّ والمنهج الواقعيّ والمنهج الأسطوريّ وغيرها. وكذلك يمكن تفسير الرحلة وإسقاطاتها وتوابعها من أوصاف الناقة والصحراء ومشاهدها، وفقاً لهذه المناهج. حيث يفرغ الشاعر من وصف الأطلال والبكاء عليها ثم ينتقل إلى وصف رحلته على الناقة أو الحصان وما يكابده هو وراحلته من عناء ومشقة. والملاحظ أنّ الشاعر يتحدّ بإراحلته نفسياً في حديثه عنها، وواقع الأمر أنّه يتحدّث عن نفسه ومعاناته ومشقّته من خلال الراحلة. وفي أحيان كثيرة في رحلة الشاعر إلى الممدوح أو رحلته إلى الصيد، يوحّد الشاعر راحلته بالبيئة المحيطة بها، فيوحّد الحصان على سبيل المثال مع المطر والريح والسّيل، بل يجعله بديلاً عنها فهو المطر والسيل والريح، ويوحّد ناقته مع نفسه ومع الصحراء.

وثمة عدد من النقاط تستحقّ الوقوف عندها، وهي :

كان الموت والمصير المجهول يمثل القاسم المشترك الأعظم لهواجس الإنسان الجاهلي وللشاعر بصفة خاصة، وذلك لمجهولية المآل والمصير بعد الموت، وعدم معرفتهم بالحياة الأخرى لافتقارهم إلى عقيدة دينية توضح لهم الحياة الأخرى.

هناك عدد كبير من الشعراء الجاهليين خرجوا على قبائلهم طلباً للحرية والمدالة الاجتماعية والاقتصادية، وانقلبوا أعداءً لها ولغيرها فقطعوا طرق القوافل واعتدوا على السابلة، وعرفوا بالصعاليك، وتميزوا بعدائهم ومساواتهم بين بعضهم البعض، كما تميز شعرهم بعدد من المميزات الخاصة. وكان زعيمهم الشاعر عروة بن الورد العبسي، ومنهم على سبيل المثال: تأبط شراً والشنفري وصخر القي الهذلي وحاجر الأزدي وقيس بن الحداية وغيرهم.

خلق كثير من شعراء الجاهلية بالمستويات الفنية والشعرية في قصائدهم، وحملوها بتفاصيل دقيقة وصور رائعة لعناصر المشهد الإنساني على اختلافها وتعددتها.

يتبين أن كل القصائد الجاهلية هي (قصائد إنسانية)، فالبدء بالمقدمة الطليئة سببه الأساسي رحيل المحبوبة مع أهلها وقبيلتها بسبب ندرة المطر، وبكاء الشاعر على الأطلال هو مشهد عاطفي إنساني بامتياز، وقصائد المشهد الحربي ومشهد الكرم ومشهد الشراب ومشاهد المرأة الطاعنة والماذلة والقينة والحرية والطلل، كلها قيلت في الإنسان وبسبب الإنسان .

سادت القصيدة الجاهلية وحدة الصراع من أجل البقاء سواء أكان ذلك بقاء الإنسان نفسه أم بقاء عناصر الحياة الأخرى كقبيلته ومحبيته والنبات والحيوان المفيد، والصراع من أجل بقاء واستمرارية منظومة القيم والأعراف والمعادن والتقاليد المرعية آنذاك .

اتصل المشهد الإنساني اتصالاً وثيقاً بأسطورة حيوانات الشاعر الجاهلي الأليفة، فجعل حصانه (مسحاً) يسح الجري كما يسح المطر الماء، وكثره وقره وإقباله وإدباره كجلمود صخر حطه (السيل) من عل، بل هو مطر سائح وسيل مندفع، والخيول الأخرى (سابحات) في هذا المطر/السيل، وهي كالسمالي، والناقة

أسطورية بصفتها (السفينة/التعامه/ المذكّرة)، وهي ليست بمنأى عن هموم صاحبها وصراعاته مع نفسه وصراعاته مع البيئة في رحلته الرمزية الأسطورية. كما ارتبط المشهد الإنساني ارتباطاً وثيقاً بالحيوانات غير الأليفة كالبقرة الوحشية والثور الوحشي والأتان والحمار الوحشي وكلاب الصيد والفزال والظلم وغيرها، ووازن ما بين مجريات حياتها وبين ما لديه من حيوانات أليفة وأسقط كل ذلك على عناصر المشهد الإنساني العاقل كالرجال والنساء والصعاليك.

كما توّسل الشاعر الجاهليّ المشهد الإنساني وجعله جزءاً أساسياً من بنية القصيدة الجاهليّة، ووظفه في أغراض عديدة من أغراض الشعر الجاهلي من أهمها: البكاء على الأطلال والتّسبب والمرأة والرّحلة وطلب الحرية والسّقى والمديح والفخر والوصف.

من المعتقد أن شعراء الجاهليّة من أصحاب القصائد الطويلة، جعلوا المشهد الإنساني وخاصة مشاهد الرّحلة ووصف أهوالها ومشهد الصّيد والناقة أو الحصان ومشهد المرأة الطاعنة ومشهد المرأة العاذلة والمشهد الجمالي للمرأة بشكل خاص، ومشهد الطلل ووصفه والبكاء عليه، وسيلة من وسائل تطويل قصائدهم، حيث استغرق كل غرض من الأغراض المشار إليها عدداً من الأبيات، ليصلوا بالقصيدة إلى طول معيّن، إثباتاً للفحولة الشعرية من جانب، وتكريماً للممدوح من جانب آخر.

استدرج الشعر الجاهلي أو شعر مرحلة ما قبل الإسلام، ومن خلال المشهد الإنساني المتمثل في الرجل والمرأة والصعاليك والأطلال، العديد من الشعراء الجاهليين إلى الاستلهام الواعي وغير الواعي لبعض الموروثات الدينيّة القديمة والأساطير في ثنايا تلك المشاهد، فانبثقت العديد من الدارسين لقراءة ذلك الشعر وفق المنهج الأسطوري، بدرجات متفاوتة من الحماس وبذل الجهد، وكانت هناك



مرحلة البدايات الرائدة، بدءًا من الجاحظ في كتاب الحيوان، ومن أصحاب هذه المرحلة: ابن قتيبة ود. طه حسين ود. محمد عبدالمعيد خان والمستشرق الألماني براون ود. عز الدين إسماعيل ود. عبدالله الطيب ود. مصطفى ناصف ود. نجيب البهيتي؛ أما مرحلة التوثيق فيذكر من أصحابها: د. عبد الجبار المطلبي ود. نصرت عبدالرحمن ود. علي البطل ود. إبراهيم عبدالرحمن محمد ود. أحمد كمال زكي ود. مصطفى الشورى ود. ثناء أنس الوجود. وهناك العديد من الدارسين الذين بحثوا في هذا المجال منهم: د. محمود سليم الحوت ود. خليل أحمد خليل ود. شوقي عبدالحكيم ود. طه باقر ود. فراس السواح ود. وهب رومية ود. ريتا عوض ود. مصطفى الجوزو وغيرهم، ولا يزال باب هذه الدراسات مفتوحًا.

- كشفت النماذج المدروسة عن ولع الجاهلي بالحرب والكرم والشراب والنساء والحرية، وبذله الغالي والنفيس في سبيل ذلك .

- أثبتت النماذج الإنسانية التي تمت دراستها معرفة الإنسان الجاهلي والشاعر الجاهلي بشكل خاصٌ بمعارف وتفاصيل تاريخية وعلمية ودينية وأسطورية وجمالية عديدة تنأى بوصف هذا العصر وإنسانيته بوصف الجاهلية، ونرى مع غيرنا صحة تسميته: (عصر ما قبل الإسلام) نأيًا بأهله عن مظنة الاتسام بالجهل المطبق وقلة المعرفة، وفي حالة استخدام لفظ (الجاهلي) فإن ذلك لا يعني إلا الجاهلية الدينية.

- تبين للدارس إدراك رجال وشعراء عديدين لمخاطر الحرب وويلاتها، فدعوا إلى وقفها والتفكير منها، وتبيين نتائجها الوخيمة؛ وسمى بعض الوجهاء إلى دفع ديات قتلى الحروب من مالهم لإبرام الصلح بين المتخاصمين ووقف نزف الدماء، ومثال الرجال هرم بن سنان والحارث بن عوف، ومثال الشعراء زهير بن أبي سلمى والفند الزماني .

- تميز الرجل العربي الجاهلي بتقديس قيمة الكرم، وبرز عند من الأجواد العرب من أشهرهم الشاعر الفارس حاتم الطائي، وكان العرب يفرحون بالضييف

وبيالفون في إكرامه والاحتفاء به، ولا يكتفون بتقديم أطيب ما عندهم، بل إنهم كانوا يعدُّون المؤانسة والحديث مع الضيوف من تمام الكرم، وكانوا في سبيل ذلك يبذلون جلَّ أموالهم، ويتحررون الكثير من إبلهم إكرامًا للضيوف، وكان كرمهم الأهم الذي يتفاخرون به هو الكرم وقت الشتاء واشتداد البرد، وحفل شعرهم بمفردات الكرم والضيافة .

- أولع الرجل الجاهلي بالخمرة في الحواضر والبادي، وافتخر بمعاقرتها وبذل الأموال في سبيلها، لترجية أوقات الفراغ الطويل والممل في حياته، وتوليد خيالات سارة وبعث الجراءة في قلبه لاتخاذ المواقف في حالة السلم، وفي زمن الحرب لتوليد الحماسة والشجاعة والحمية. فأقيمت لها جلسات الشرب، وبذل القادرون الكثير من أموالهم لإقامة هذه المجالس، وحشدوا لها الأصدقاء والندماي، فشربوا على غناء القيان ونحر الجزر .

- حفل الشعر الجاهلي بمشاهد الوفاء والإيثار وحماية الجار والضعيف والنساء، ونجدة المستجير والنخوة والشجاعة والبطولة والحمية والصبر وما إلى ذلك. وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن الجاهلي كان منزهاً عن النقائص والصفات السيئة أو غير المرغوبة، ولكنها خارج نطاق فصول هذه الأطروحة.

**توصيات:**

سبق القول إنه لا يمكن لأي باحث الزعم بأنه جاء بما لم تأت به الأوائل في موضوع أدبي أو إنساني، لذلك فإن هذا النوع من الأبحاث يتطلب التوسع والاستمرار الدائم لتعميق البحث في هذا الجانب الخاص بالمشهد الإنساني وعناصره من الشعر العربي بمامة، والجاهلي بخاصة، ومجالات البحث في هذا الموضوع كثيرة منها :

التوسع في إجراء الأبحاث والدراسات على كل ما ورد في الشعر الجاهلي، وخاصةً في الجوانب التي تتعلق بالجوانب الدينية والأسطورية والحربية والطللية والنسائية وغيرها من المشاهد الواردة في الشعر الجاهلي.

العمل على إعداد المسارد والمعاجم وربما الموسوعات في هذه المشاهد، وستكون هذه المصنفات أعمالاً ضخمة بمقاييس الحجم والفائدة .

تعميق البحث في العلاقة بين الموروثات الدينية القديمة والأساطير وبين مشاهد الحرب والكرم والشراب بعناصرها المختلفة .

وبعد، فما في هذه الرسالة من قول حسن فمرّدّه إلى التوجيهات السديدة من أستاذي الدكتور الطاهر حجار المشرف على هذه الأطروحة، والعون الكريم من أستاذي الدكتور عثمان بدري، جزاهما الله خير الجزاء، وكلُّ ما فيها من قول، لم تتضجه الرويّة والخبرة فمرّدّه لي، ورحم الله العماد الأصفهانيّ حيث يقول:

«إنّي رأيت أنه لا يكتب أحد كتاباً في يومه إلا قال في غده: لو غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل .... وهذا من أعظم العبر، وهو دليل استيلاء النقص على جملة البشر». والله ولي التوفيق .

\*\*\*\*\*

## المصادر والمراجع

### أولاً، المصادر

- القرآن الكريم .
- ابن أبي الصلت، أمية: الديوان، ط ١، جمعه وحققه وشرحه: سجيح جميل الجبيلي، بيروت: دار صادر، ١٩٩٨ .
- ابن الأبرص، عبيد: الديوان، ط ١، بيروت: دار الفكر اللبناني، ٢٠٠٠ .
- ابن الخطيم، قيس: الديوان - ط ٢ - تحقيق: ناصر الدين الأسد. بيروت: دار صادر، ١٩٩١ .
- ابن الطفيل، عامر: الديوان. شرح وتقديم: أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، عمر فاروق الطباع. بيروت: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٤ .
- ابن العبد، طرفة:
- شرح الديوان. قدم له وعلق حواشيه: سيف الدين الكاتب، أحمد عصام الكاتب. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٨٩ .
- الديوان، ط ٢، شرح: الأعلام الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي صقال، البحرين: إدارة الثقافة والفنون، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠ .
- ابن الكبي، هشام بن محمد بن السائب: كتاب الأصنام. تحقيق: أحمد زكي باشا. الدار القومية للطباعة والنشر: القاهرة، د. ت .
- ابن الوردة، عروة:
- الديوان. شرح وتقديم: عمر فاروق الطباع. بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٥ .

- شعر عروة بن الورد العباسي، ط١،، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق السكيت: تحقيق: محمد فؤاد نفاع، الكويت: مكتبة دار المروية، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٥.
- ابن جعفر، أبو الفرج قدامة: نقد الشعر. تحقيق: كمال مصطفى. القاهرة: مكتبة الخانجي، بغداد: مكتبة المثنى، ١٩٦٣م.
- ابن جندل، سلامة: الديوان. صنعة: محمد بن الحسن الأحول - ط١ - تقديم وتهميش: راجي الأسمر. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٤ .
- ابن حجر، أوس: الديوان. تحقيق: عمر فاروق الطباع. بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٦م.
- ابن حنّرة، الحارث، بن كلثوم، عمرو: الديوان - ط١ - شرح مجيد طراد. بيروت: دار الجيل، ١٩٩٠ .
- ابن حنّرة، الحارث. الديوان - ط١ - إعداد: طلال حرب. بيروت: الدار العلمية، ١٩٩٣ .
- ابن ربيعة، ليبيد: شرح الديوان - ط٢ - تحقيق وتقديم: إحسان عباس. الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤ .
- ابن ربيعة، مهلهل: الديوان، ط١، إعداد وتقديم: طلال حرب، بيروت: دار صادر، ١٩٩٦ .
- ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ط١، حققه وعلق عليه وصنع فهرسه: النبوي عبدالواحد شعلان، القاهرة: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٠.
- ابن شداد، عنتره:
- الديوان، ط٢، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي. بيروت: المكتب الإسلامي، ١٩٨٣م .
- الديوان. شرح: يوسف عبيد. بيروت: دار الجيل، ٢٠٠١ .
- الديوان، ط١، تحقيق وشرح: عبدالمنعم عبدالرؤوف شلبي، قدم له: إيهام الإبياري، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٠ .

- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد الملوي: كتاب عيار الشعر. تحقيق: محمد زغلول سلام. طرابلس (لبنان): دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٨ .
- ابن عاديا، السموأل: الديوان - ط١ - شرح وتقديم: عمر فاروق الطباع، بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٧ .
- ابن قتيبة، أبي محمد عبدالله بن مسلم:
- الشعر والشعراء، ط٦ قدم له: حسن تميم، راجعه وأعد فهرسه: محمد عبدالمنعم العريان، بيروت: دار إحياء العلوم، ١٩٩٧ .
- عيون الأخبار. تحقيق محمد الإسكندراني، ط٢، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٧م.
- ابن قميئة، عمرو: الديوان. تحقيق وشرح: خليل إبراهيم العطية. بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢ .
- ابن قيم الجوزية:
- أخبار النساء. تحقيق: أحمد بن علي، القاهرة: دار المنار، المنصورة: مكتبة فياض، ١٩٩٨ .
- ابن كثير، عماد الدين أبو الفدا إسماعيل: البداية والنهاية - ط ٦ - تقديم: محمد عبدالرحمن المرعشلي، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦ .
- ابن كلثوم، عمرو: الديوان، ط١، إعداد: طلال حرب. بيروت: الدار العالمية، ١٩٩٣ .
- ابن مقبل، تميم بن أبي: الديوان. تحقيق: عزّة حسن. بيروت: دار الشرق العربي، ١٩٩٥ .
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب. بيروت: دار إحياء التراث العربي، بيروت ١٩٩٩م.
- الأزرقي، أبو الوليد محمد بن عبدالله بن أحمد: أخبار مكة، جزآن، تحقيق: رشدي الصالح ملحس، دار الثقافة للطباعة والنشر: مكة المكرمة، د. ت .
- الأسدي، بشر بن أبي خازم: الديوان - ط١ - تقديم وشرح: صلاح الدين الهواري، مراجعة: ياسين الأيوبي، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٩٧ .

- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين: الأغاني، ط٢- بيروت: إعداد مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٧.
- الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب:
- الأصمعيات. حقق نصوصها وشرحها وترجم لأعلامها: عمر فاروق الطباع. بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٥ .
- الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦م.
- النبات - ط١- تحقيق ونشر: عبدالله يوسف الفنيم، القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٧٢ .
- الأنصاري، حسان بن ثابت: الديوان - ط٢ - تحقيق: بدر الدين حاضري، محمد حمادي. بيروت: دار الشرق العربي، ١٩٩٨ .
- الأعشى، أبو بصير ميمون بن قيس بن جندل:
- الديوان، شرح وتقديم: عمر فاروق الطباع. بيروت: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣ .
- الديوان، ط١، شرح وتقديم: يحيى شامي، بيروت: دار الفكر العربي، ٢٠٠٤ .
- كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير الأعشى والأعشى الآخرين. شرح أبي العباس ثعلب- ط٢- الكويت: دار ابن قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣، مصور عن الطبعة الأولى، بيانة: مطبعة أدلف هلز هوسن، ١٩٢٧ .
- الأعلام الشنتمري، أبو الحجاج يوسف سليمان بن عيسى: أشعار الشمراء الستة الجاهليين- ط١- (جزآن)، بيروت: منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ٢٠٠١ .
- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ط ٥، تحقيق: عبد السلام هارون. القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٣م. سلسلة ذخائر العرب (٢٥).
- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم: المعلقات السبع، ط ١، إعداد ومراجعة: عبد العزيز محمد جمعة، الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٢ .

- الأندلسي، أحمد بن محمد بن عبدربه: كتاب العقد الفريد، ط ١، تحقيق وتعليق: بركات يوسف هبود، (سنة أجزاء)، بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٩ .
- الإيادي، لقيط بن يعممر: الديوان، ط ١، رواية: هشام بن الكلبي، شرح وتحقيق: محمد التونجي، بيروت: دار صادر، ١٩٩٨ .
- البغدادي، عبدالقادر بن عمر: خزانة الأدب- ط ١- تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٩م.
- التتوخي، القاضي علي بن المحسن: القصيدة اليتيمة، ط ٢، تحقيق: صلاح الدين المنجد، بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٨٢ .
- الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد: فقه اللغة وأسرار العربية - ط ٢ - ضبط وتقديم وفهرسة: ياسين الأيوبي. بيروت، صيدا: المكتبة المصرية، ١٠٠٢.
- الثعلبي، أبو إسحاق النيسابوري: قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني: القاهرة، د. ت .
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر:
- الحيوان، (سبعة أجزاء)، ط ٢، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، بيروت: دار إحياء التراث العربي، د. ت .
- البيان والتبيين. (٢ أجزاء) بيروت: دار الكتب العلمية (د.ت) .
- الجرجاني، عبدالقاهر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. القاهرة: مطبعة المدني، ١٣٧٥ هـ .
- الجشمي، دريد بن الصمة:
- الديوان. تقديم: شاكر الفحام، جمع وتحقيق وشرح: محمد خير البقاعي. دمشق: دار قتيبة، ١٩٨١ .



- الديوان، تحقيق: عمر عبدالرسول. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥، سلسلة ذخائر العرب (٥٩).
- الجمعي، أبو عبدالله محمد بن سلام:
- طبقات الشعراء، ط١، حققه ووضع فهرسه وقدم له: عمر فاروق الطباع، بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٧ .
- طبقات الشعراء، ط١، تحقيق وشرح: محمد سويد بيروت: دار إحياء الملو، ١٩٩٨ .
- الحطيئة، جرول بن أوس: الديوان. من رواية ابن حبيب ابن الأعرابي وأبي عمرو الشيباني. شرح: أبي سعيد السكري. بيروت: دار صادر، ١٩٨١ .
- الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الرومي البغدادي: معجم البلدان، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦ .
- الخراساني، أحمد بن طهفور: بلاغات النساء، تحقيق: محمد طاهر الزين، الكويت: مكتبة السندس، الكويت ١٩٩٣م.
- الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني: شرح المعلقات العشر المذهبات. ضبط وشرح وتقديم: عمر فاروق الطباع. بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت (دت).
- الخنساء، تماضر بنت عمرو: الديوان، بيروت: دار التراث، ١٩٦٨ .
- الدينوري، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة: كتاب عيون الأخبار، ط ٣، تحقيق: محمد الإسكندراني، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٧ .
- الذبياني، النابغة: الديوان- ط ٣- تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٠ .
- الرازي، فخر الدين محمد بن عمر: نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز. تحقيق وتقديم: إبراهيم السامرائي، محمد بركات حمدي أبو علي. عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٥ .

- الزبيدي، عمرو بن معد يكرب: الديوان. تحقيق: مطاع الطرايبيشي. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٤م.

- الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد بن الحسين:

- شرح المملقات السبع- ط١- اعنى به: محمد مرعب. بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٢ .

- شرح المملقات السبع، ط٢، قدم له وحققه: محمد خير أبو الوفا، راجعه وصححه: مصطفى قصاص، بيروت: دار إحياء العلوم، ١٩٩٧ .

- المسجستاني، أبوحاتم سهل بن محمد: فحولة الشمرء. تحقيق ودراسة: محمد عبدالقادر أحمد، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١.

- السعدي، المخيل: الديوان، ط١ جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٧ .

- السكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين: كتاب شرح أشعار الهذليين (جزآن). تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر. القاهرة: مكتبة دار المروية، ١٩٦٥ .

- السلمي، خفاف بن نذبة: الديوان، ط١، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، بيروت: دار الفكر العربي، ٢٠٠٢ .

- الشنفرى الأزدي: الديوان، ط١، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي. بيروت: دار الفكر العربي، ٢٠٠٣.

- الشنقيطي، أحمد الأمين: المملقات العشر. دمشق: دار الكتاب العربي، ١٩٨٢م.

- الضبي، أبو العباس المفضل بن محمد:

- الفضليات، ط١، تحقيق وشرح: عمر فاروق الطباع. بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٨ .

- المفضليات، ط٢، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣ .
- الضبي، ربيعة بن مقروم: الديوان، ط١، جمع وتحقيق: تناصر حرقوش، بيروت: دار صادر، ١٩٩٩ .
- الطائي، أبو تمام حبيب بن أوس:
- ديوان الحماسة، ط١، تحقيق: عبد المنعم أحمد صالح، بيروت: دار الجيل، ٢٠٠٢ .
- كتاب الوحشيات، (الحماسة الصغرى)، ط٣، علق عليه وحققه: عبد الميز الميمني الراجكوتي، زاد في حواشيه: محمود محمد شاكر. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧ .
- سلسلة ذخائر العرب (٢٢) .
- الطائي، حاتم: الديوان، ط٢، شرح: أبي صالح يحيى بن مدرك الطائي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: حنا نصر الحتي، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٧ .
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل: كتاب الصناعاتين، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٠ .
- الفنوي، طفيل: الديوان، ط١، شرح: الأصمعي، تحقيق: حسان فلاح أوغلي، بيروت: دار صادر، ١٩٩٧ .
- الفحل، علقمة: الديوان، ط١، شرح: الأعلام الشنتمري، تحقيق: لطفي الصقال ودرية الخطيب، مراجعة: هفراالدين قباوة، دار الكتاب العربي: حلب ١٩٦٩ .
- القالي، أبو علي:
- كتاب الأمالي، جزآن، ط٢، بيروت: دار الجيل ودار الأفاق الجديدة، ١٩٨٧ .
- كتاب ذيل الأمالي والنوادر، ط٢، بيروت: دار الجيل ودار الأفاق الجديدة، ١٩٨٧ .
- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب:

- جهمرة أشعار العرب، شرح وتقديم: عمر فاروق الطباع، بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٥ .
- جهمرة أشعار العرب، جزآن، ط٢، بحقه وعلق عليه وزاد في حواشيه: محمد علي الهاشمي، دمشق: دار القلم، ١٩٩٩ .
- القزويني، زكريا بن محمد: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦ .
- الملقب المبدي: الديوان، ط١، شرح: حسن حمد، بيروت: دار صادر، ١٩٩٦ .
- المعري، أبو الملاء: رسالة الففران، ط١١، تحقيق وشرح: عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ)، القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٨ .
- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري: مجمع الأمثال، جزآن. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٩٥ م .
- النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد: شرح القصائد التسع المشهورات. تحقيق: أحمد خطاب. بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٧٣ م.
- التويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب: نهاية الأرب في فنون الأدب. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة، ١٩٥١ م.
- الهذلي، أبو ذؤيب: الديوان، ط١، تحقيق وشرح: أنطونيوس بطرس، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٢ .
- امرؤ القيس:
- شرح ديوانه ومعه أخبار المرافسة وأشعارهم في الجاهلية وصدر الإسلام - ط٧- حسن السنديوي. بيروت: دار الكتب الثقافية، ١٩٨٢ .
- الديوان- ط٥- تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥ ، سلسلة ذخائر العرب (٢٤) .

- الديوان، ط١، غريد الشيخ، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ٢٠٠١ .
- ابن جندل، سلامة: الديوان، ط١، صنعة: محمد بن الحسن الأحول، قدم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٤ .
- ابن زهير، كسب: الديوان: صنعة: الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين العسكري، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: حنا نصر الحثي، بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٤ .
- ابن أبي سلمى، زهير: الديوان، قدم له وعلق حواشيه: سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب، بيروت: دار مكتبة الحياة، دت .
- ابن حجر، أوس: الديوان، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٦ .
- ابن حنبل، الحارث، ابن كلثوم، عمرو: الديوان، ط١، شرح: مجيد طراد، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٨ .
- ابن طياطبا: كتاب عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، طرابلس، لبنان: دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٨ .
- ابن عاديا، السموأل: الديوان، ط١، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٧ .
- الخطيب التبريزي، شرح المملقات العشر، تحقيق: فخر الدين هبالوة، دمشق: دار الفكر، بيروت: دار الفكر المعاصر، ١٩٩٧ .
- المرقشيين: الديوان، ط١، تحقيق: كارين صادر، بيروت: دار صادر، ١٩٩٨ .
- تأبط شرأ، ثابت بن جابر: الديوان- ط١- [إعداد وتقديم: طلال حرب. بيروت: الدار العالمية، ١٩٩٢ .
- شيخو، لويس: شعراء النصرانية في الجاهلية. القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٨٢ .

- عبدالباقى، محمد هؤاد: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم- ط٤- بيروت: دار المعرفة، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.

- قميحة، مفيد: المعلقة العشر- ط٥- بيروت: دار الفكر اللبناني، ٢٠٠٢ .

- اليزيدي، أبو عبدالله محمد بن العباس: ديوان شعر الحادرة، ط٢، حققه وعلق عليه: ناصرالدين الأسد، بيروت: دار صادر، ١٩٩١ .

- يوسف، عمرو: اشعار المعلقة السبع. القاهرة: مكتبة معروف، (د.ت) .

### ثانيًا - المراجع:

- إبراهيم، محمد أبو الفضل وآخرون: أيام العرب في الجاهلية. القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٤٢م.

- إبراهيم، نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط٢، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١ .

- أبو ذياب، خليل:

- الأدب الجاهلي، عمان: دار عمار، د.ت .

- الصورة الاستدارية في الشعر العربي، ط١، عمان: دار عمار، ١٩٩٩ .

- أبو ديب، كمال:

- الرؤى المقنعة: نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ م.

- أبو زيد، علي: شعراء تغلب في الجاهلية - أخبارهم وأشعارهم، جزآن، ط ١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠ .

- أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي، ط١، بيروت: دار الجيل، عمان: دار عمار، ١٩٨٧ م.

- أبو سويلم، أنور: دراسات في الشعر الجاهلي. بيروت: دار الجيل، عمان: دار عمان، ١٩٨٧ م.
- أحمد، عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي دراسة نقدية، بيروت: دار المناهل، ١٩٨٧ م.
- أحمد، محمد عبد القادر: دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي، بيروت: مكتبة النهضة العربية، ١٩٨٣ م.
- أحمد، محمد فتوح: نصوص مختارة من الأدب الجاهلي. القاهرة: مكتبة الشيايب، ١٩٩١ م.
- أدونيس (علي أحمد سعيد): مقدمة للشعر العربي - ط ١ - بيروت، دار العودة، ١٩٧١ م.
- إسكندر، غريب: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢ .
- إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، ط ٤، القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٤.
- الأبياري، إبراهيم: الأيام والشهور والليالي. القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٨٠ م.
- الأزهرى، عطاء الله بن أحمد المصري: نهاية الأرب في شرح لامية العرب، دراسة وتحقيق: عبدالله الفزالي، الكويت: جامعة الكويت - كلية الآداب، ١٩٩٢ .
- الأسد، ناصر الدين:
- القهيان والفناء في العصر الجاهلي، ط ٣، بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨ .
- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية - ط ٨ - بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨ م.
- الألوسي، محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ط ١، (٢ أجزاء)، عني بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمد بهجة الأثري. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٩ .
- البطل، علي: الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها - ط ٢ - بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٣ م.

- البهيتي، نجيب محمد:
- المعلقة العربية الأولى أو عند حدود التاريخ، قسمان، ط١، دار الثقافة: الدار البيضاء المغرب ١٩٨١ .
- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث. القاهرة: مؤسسة الخانجي، ١٩٦١م.
- التطاوي، عبدالله: مداخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة، ط٢، القاهرة: دار غريب، ١٩٩٦ .
- الجبوري، يحيى: الشعر الجاهلي خصائصه وفتونه. بغداد: دار التريية، ١٩٧٢م.
- الجندي، درويش: الرمزية في الأدب العربي. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٢ .
- الجهاد، هلال: فلسفة الشعر الجاهلي - ط١ - دمشق: دار المدى، ٢٠٠١ .
- الجوزو، مصطفى: من الأساطير العربية والخرافات. بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٧م.
- الحبابي، محمد عزيز: الشخصانية الإسلامية، ط٢، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢ .
- الحوت، محمود شفيق: في طريق الميثولوجيا عند العرب. بيروت: دار النهار، ١٩٨٣م
- الحوفي، أحمد محمد:
- الحياة العربية من الشعر الجاهلي - ط٥- بيروت: دار القلم، ١٩٧٢م.
- الفزل في العصر الجاهلي. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٧٢م.
- الدسوقي، عمر: النابغة الذبياني، ط٤، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٦٠ .
- الرباعي، عبدالقادر:
- الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، ط٢،، إريد: مكتبة الكتاني، ١٩٩٥ .



- الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى. الرياض: دار العلوم، ١٩٨٤.
- الطير في الشعر الجاهلي - ط١- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨.
- جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل)، ط١ بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩.
- في تشكّل الخطاب الشعري، ط١، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
- الريمي، أحمد: الرمية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحاضر. الرياض: مطبعة العلوم، ١٩٨٤ م.
- الريمي، فاضل: شقيقات قريش: الأنساب الزواج والطعام في الموروث العربي- ط١- لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٢.
- الريمي، محمود: من أوراق النقدية، القاهرة: دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦.
- الرحيلي، سعود دخيل: لامية العرب أو رحلة التوحش، ط١، الرياض: جامعة الملك سعود، ١٩٩١.
- الزواوي، خالد: تطور الصورة في الشعر الجاهلي. الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية، ٢٠٠٠ م.
- السواح، فراس:
- دين الإنسان، ط٤، دمشق: دار علاء الدين، ٢٠٠٢ م.
- مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، سورية وبلاد الرافدين. اللاذقية: دار المنارة، ١٩٩٠ م.
- الرحمن والشيطان، الثوية الكونية ولاهوت التاريخ في الديانات المشرقية، ط٢، دمشق: دار علاء الدين، ٢٠٠٤.
- السيد، وجيه يعقوب: من قضايا الشعر الجاهلي، ط١، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٠ م.

- السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن: رفع شأن الحبشان، دراسة وتحقيق: محمد عبدالوهاب فضل، القاهرة: المحقق نفسه، ١٩٩١ .
- الشاذلي، أبو القاسم: الخيال عند المرب. تونس: الدار القومية، ١٩٨٣م.
- الشرقاوي، عفت: دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي. بيروت: دار النهضة، ١٩٧٩م.
- الشطي، عبدالفتاح عبدالمحسن: شعراء إمارة الحيرة في العصر الجاهلي. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
- الشوري، مصطفى عبدالشافي: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ط ١، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٦.
- الصائغ، عبدالإله: الزمن عند الشعراء المرب قبل الإسلام. بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.
- الطرابلسي، أمجد: نقد الشعر عند المرب حتى القرن الخامس للهجرة - ط ١ - ترجمة: إدريس بلمليح. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٢م.
- الطيب، عبدالله: المرشد إلى فهم أشعار المرب وصناعتها، ط ٢، (٤ أجزاء)، تقديم: طه حسين، الكويت: دار الآثار الإسلامية، ١٩٩٠ - ١٩٨٩ .
- المشماوي، محمد زكي:
- النابغة الذبياني، مع دراسة للقصيد العربية في الجاهلية، الكويت: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين لإبداع الشعري، ٢٠٠٩ .
- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، الكويت: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٩ .
- العطار، سليمان: المملكات السبع: شرح معاصر وتبسيط للشروح القديمة، ط ١، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٢م.

- العطوي، مسعد بن عيد: المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، ط١، الرياض: مكتبة التوبة، ١٩٩٣ .
- المضيبي، محمد أبو الفتح، بطولة عنترة بين سيرته وشعره، ط١، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١ .
- العمري، أحمد جمال:
- شروح الشعر الجاهلي: نشأتها وتطورها. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م.
- الشعراء الأحناف، ط١، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١ .
- منيح أبي جعفر النحاس في شرح الشعر، ط١، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣ .
- الفباري، عوض: نقد الشعر في مصر الإسلامية، القاهرة: دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦ .
- الفيضاي، علي: الإحساس بالزمان في الشعر العربي من الأصول حتى نهاية القرن الثاني للهجرة، جزآن، تونس: جامعة منوبة، ٢٠٠٠ .
- الفيومي، محمد إبراهيم: في الفكر الديني الجاهلي - ط٢ - الكويت: دار القلم، ١٩٨٠.
- القرعان، فايز عارف: الوشم والوشى في الشعر الجاهلي، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨ .
- القيسي، نوري: دراسات في الشعر الجاهلي. بغداد: منشورات جامعة بغداد، ١٩٧٢م.
- المرزوقي، أبويعرب: في العلاقة بين الشعر المطلق والإعجاز القرآني - ط١ - بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٠.
- المطليبي، عبد الجبار: مواقف في الأدب والنقد. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠ م.
- المعيني، عبد الحميد محمود:

- شعر بني تميم في العصر الجاهلي، بردة: نادي القصيم الأدبي، ١٩٨٢ .
- شعراء عبد القيس في العصر الجاهلي، ط١، الكويت: مؤسسة جائزة عبدالمزير سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٢ .
- النعام والحياة في الشعر الجاهلي، مؤتة - الأردن: مجلة الجامعة، ١٩٩٩ .
- الموسوعة العربية المالية: الرياض: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ١٩٩٦م.
- النجدي، علي ناصف: القصص في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري. القاهرة: دار نهضة مصر. (دت)
- النويهي، محمد:
- الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه. القاهرة: الدار القومية، (دت)
- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده - ط٢- الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٤ .
- الهاشمي، طه: تاريخ الأديان. بيروت: مكتبة الحياة، ١٩٦٣م.
- الهاشمي، أحمد .: ميزان الذهب في صياغة شعر العرب، ط١، قدم له وضبط نصه: محمد التونجي، بيروت: مؤسسة المعارف، ٢٠٠٠ .
- الوصيفي، عبدالرحمن محمد: العلاقات الأسرية في الشعر الجاهلي، ط١، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٤ .
- اليوسف، يوسف:
- بحوث في المملقات. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨ م .
- مقالات في الشعر الجاهلي. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٥م.
- أمين، أحمد: النقد الأدبي. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٧ م .

- أنس الوجود، شاء: رمز الماء في الأدب الجاهلي. القاهرة: دار فباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.
- أونج، والتر. ج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، رقم (١٨٢)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٤م
- بارندر، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب. ترجمة: إمام عبدالفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٧٣، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٣م.
- بافقيه، محمد عبدالقادر، وآخرون: مختارات من النقوش اليمنية القديمة، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٥ .
- باقر، طه: في أدب العراق القديم. بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٦م .
- بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبدالحليم النجار. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣م.
- بن تباله، مرزوق بن صنيطان: آداب الضيافة في الشعر العربي القديم، حوليات كلية الآداب: جامعة الكويت، ١٩٩٣ .
- بوملحم، علي: في الأسلوب الأدبي - ط٢- بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٩٥ .
- توفيق، مجدي أحمد: مدخل إلى علم القراءة الأدبية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٤ .
- حسام الدين، كريم زكي: التحليل الدلالي: إجراءات ومناهجه. القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٠ .
- حسنين، سيد حنفي: الشعر الجاهلي مراحل واتجاهاته الفنية، القاهرة: المؤلف نفسه، ١٩٧٠ .
- حسين، الحاج حسين: أدب العرب في عصر الجاهلية، ط ٣، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧ .

- حسين، طه:
- حديث الأرياء، ج ٢٥ (ط ١٥)، ج ٢ (ط ١٢)، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٨، ٢٠٠٤
- في الأدب الجاهلي - ط ١٧ - القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠١ م.
- حسين، عبدالرزاق:
- علقمة بن عبدة الفعل - حياته وشعره، ط ١، بيروت: المكتب الإسلامي، الرياض: مكتبة فرهد الخاني، ١٩٨٦.
- في النص الجاهلي - قراءة تحليلية، ط ١، القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، الأحساء: دار المعالم الثقافية، للنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
- حفني، عبدالحليم:
- لامية المرب للشنفرى. القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٨١ .
- حفني، عبدالحليم: الشنفرى الصملوك - حياته ولايمته، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ .
- حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر المربي، ط ١، بيروت: دار الحداثة، ١٩٩٢ .
- حمّور، عرفان محمد. أسواق العرب - ط ٢ - بيروت: دار الشورى، ١٩٨١ .
- حور، محمد إبراهيم:
- المنهج والظاهرة - ط ١ - بيروت: المؤسسة المربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧ .
- النزعة الإنسانية في الشعر العربي القديم، ط ٢، أبو ظبي: مكتبة المكتبة، ١٩٨٥
- خان، محمد عبدالمعيد، الأساطير والخرافات عند العرب، ط ١، بيروت: دار الحداثة، ١٩٩٣ .
- خفاجي، محمد عبدالمنعم:

- الشعر الجاهلي، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣م .
- خفاجي، محمد عبد المنعم: الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، ط٢، القاهرة: دار الطباعة المحمدية، ١٩٥٨ .
- موقف النقاد من الشعر الجاهلي، ط٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٨ .
- خليف، مي يوسف:
- القصيدة الجاهلية في المفضليات. القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٩ .
- الموقف النفسي عند شعراء المعلقات. القاهرة: دار غريب، ١٩٩٦م.
- بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨ .
- خليف، يوسف:
- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. القاهرة: مكتبة غريب، (د ت) .
- دراسات في الشعر الجاهلي. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨١م.
- خليف، مي يوسف، التطاوي، عبدالله: مقدمات في تاريخ أدبنا القديم. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧ .
- خورشيد، فاروق: أديب الأسطورة عند العرب، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٢ .
- داود، الأب جرجس داود: أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والاجتماعي، ط٢، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٥ .
- داوود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دمشق: المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان .
- دغيم، سميح: أديان ومعتقدات العرب قبل الإسلام، ط١، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٥م

- ديرلاين، فريدريش فون: الحكاية الخرافية، نشأتها، مناهج دراستها، فتياتها، ترجمة: نبيلة إبراهيم، مراجعة: عز الدين إسماعيل، القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٧.
- ربابية، موسى:
- الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، ط١، إريد: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ١٩٩٩ .
- مرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي القديم، ط١، عمان: دار جرير، ٢٠٠٨.
- تشكيل الخطاب الشعري: دراسات في الأدب الجاهلي، ط١، عمان: دار جرير، ٢٠٠٦ .
- قراءة النص الشعري الجاهلي. إريد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م.
- قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ط١، إريد: مكتبة الكتاني ودار الكندي، ٢٠٠٠.
- جماليات الأسلوب والتلقي، ط١، إريد: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠
- رزق، صلاح:
- الشعر الجاهلي، القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٣ .
- رزق، صلاح: كلاسيكيات الشعر العربي - المعلقات العشر - دراسة في التشكيل والتأويل، ط١، القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٩ .
- رومية، وهب:
- الرحلة في القصيدة الجاهلية. بيروت: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ١٩٧٥م.
- شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة (٢٠٧). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٦م.
- ريتشاردز، أ.أ. العلم والشعر. ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: سهير القلماوي، مقدمة: ماهر شفيق فريد، تحرير: محمد عناني. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.



- زكي، أحمد كمال: الأساطير، ط٢، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠ .
- زلط، عبدالرحيم محمود: العدة النفسية والمادية في شعر الحروب الجاهلية، ط٢، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٩
- زيدان، جرجي:
- تاريخ آداب اللغة العربية (أربعة أجزاء). مراجعة وتعليق: شوقي ضيف، القاهرة: دار الهلال (د ت).
- العرب قبل الإسلام، مراجعة وتعليق: حسين مؤنس، القاهرة: دار الهلال، د . ت
- زيمور، علي: التحليل النفسي للذات العربية. بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٩م.
- سالم، السيد عبدالعزيز: تاريخ العرب قبل الإسلام، الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٩٧ .
- سليمان، علي: الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٠.
- سيمونز، إيان ج: البيئة والإنسان عبر المصور، ترجمة: السيد محمد عثمان، سلسلة عالم المعرفة، رقم (٢٢٢) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٧ .
- شلبي، سيد إسماعيل. الأصول الفنية للشعر الجاهلي. القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٧٧م.
- صديق، حسن بشير: المملكات السبع، دراسة للأساليب والصور والأغراض، ط١، الخرطوم: الدار السودانية للكتب، ١٩٩٨ .
- صفدي، مطاع، حاوي، إيليا: موسوعة الشعر العربي، (٤) أجزاء. بيروت: شركة خياط، ١٩٧٤م.
- ضيف، شوقي:

- العصر الجاهلي- ط5- القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧.
- الشعر والفناء في المدينة ومكة لمصر بني أمية، ط5، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط٩، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦ .
- عجائب وأساطير، القاهرة: دار الهلال، ٢٠٠٤ .
- طحان، ريمون: مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٤ م.
- عاقل، نبيه: تاريخ العرب القديم، ط٤، دمشق: مطبعة جامعة دمشق، ١٩٩٢ .
- عباس، إحسان:
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب. بيروت: دار الأمانة، ١٩٧١ م.
- فن الشعر. بيروت: دار الثقافة، (دت) .
- عبدالرحمن، إبراهيم: الشعر الجاهلي - قضاياها الفنية والموضوعية، القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٩٥ .
- عبدالرحمن، عفيف: الشعر وأيام العرب، ط١،، بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٤ م.
- عبدالرحمن، نصرت:
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث- ط٢- عمان: مكتبة الأقبسى، ١٩٨٢ م.
- الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي. عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٥ م.
- عبدالرحيم، عبدالرحمن:
- تطور مشهد الصيد بين الجاهلية والإسلام، ط١، دمشق: دار القلم، ٢٠٠٤ .
- شعر الصيد في الجاهلية بين الواقع والتأويل، ط١، دمشق: دار القلم، ٢٠٠٢ .

- عبدالمعطي، إسماعيل محمد: الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم، ط١، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦ .

- عبدالله، محمد حسن:

- الصورة والبناء الشعري. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م. مكتبة الدراسات الأدبية(٦٣).

- مقدمة في النقد الأدبي- ط١- الكويت: دار البحوث العلمية، ١٩٧٥ م.

- عبدالله، محمد صادق حسن: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة - دراسة وتحليل ونقد، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٥ .

- عبدالمطلب، محمد: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس. القاهرة: الشركة المصرية، ١٩٩٦م.

- عبدالواحد، مصطفى: الوقوف على الأطلال بين شعراء الجاهلية والإسلام حتى القرن الخامس الهجري - ط١- مكة المكرمة: نادي مكة الثقافي الأدبي، ١٩٨٣م.

- عبدالنور، جبور: المعجم الأدبي، ط١، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩ .

- عتيق، عبدالعزيز: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط٢، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٤ .

- عجينة، محمد: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ط١، بيروت: دار الفارابي، صفاقس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٩٤ .

- عدة باحثين: طرفة بن العبد: دراسات وأبحاث ملتقى البحرين - ط١- البحرين: إدارة الثقافة والفنون، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠ .

- عز الدين، حسن البناء:

- الكلمات والأشياء: بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٨ م.

- قصيدة الظمائن في الشعر الجاهلي. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، ١٩٩٣م.
- عصفور، جابر:
- الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠م.
- قراءات التراث النقدي، ط١، الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢
- نظريات معاصرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ .
- عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠م .
- عمارة، إخلاص فقري: الشعر الجاهلي بين القليلة والذاتية، ط٢، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠١ .
- علي، جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٢، (١٠) أجزاء. بغداد: جامعة بغداد، ١٩٩٣.
- عمر، عروة: دروس في النقد الأدبي القديم أشكاله وصوره ومناهجه، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ٢٠١٠ .
- عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢م.
- عوين، أحمد: من قضايا الشعر الجاهلي. القاهرة: دار الوفاء، ٢٠٠١م.
- عياد، شكري محمد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين. سلسلة عالم المعرفة (١٧٧)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٣ .
- غرونيوم، غوستاف فون: دراسات في الأدب العربي. ترجمة: إحسان عباس وآخرين. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩م.
- غريب، زكي عابدين: دراسات في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى القرن الثاني الهجري، القاهرة: دار غريب، ١٩٩١ .

- غزوان، عناد: دراسات في الشعر الجاهلي، ط١، عمان: دار مجدلاوي، ٢٠٠٦ .
- فرحات، يوسف شكري: ديوان المروءة (السموال، حاتم الطائي، عدي بن زيد)، ط١، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٢ .
- فريود، سيفموند: الطوطم والحرام، ط٢، ترجمة: جورج طرايشي، بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٨
- فوغالي، باديس: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ط١، عمان: جدارا للكتاب العالمي، إريد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٨ .
- فهدوح، عبد القادر:
- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي - ط١- عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م.
- القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد. البحرين: آرايام للنشر، د.ت.
- فيصل، شكري: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. دمشق: جامعة دمشق، ١٩٦٤م.
- كاسيرر، إرنست: الدولة والأسطورة، ترجمة: أحمد حمدي محمود، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.
- كولر، كوين: الفكر الشرقي القديم، ترجمة: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، رقم(١٩٩)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٥ .
- كوين، جون: اللغة العليا- النظرية الشعرية- ط٢- ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠ .
- لايبه، فينست: نظرية الأنواع الأدبية. ترجمة: حسن عون. الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٨م.
- لوتمان، يوري ميخائيلوفيتش: تحليل النص الشعري - مهاد نقدي، ترجمة: محمد فتوح، جدة: النادي الأدبي، ١٩٩٩.

- مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، رقم (٢٢١)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٧ .
- محمد، إبراهيم عبدالرحمن:
- الشعر الجاهلي: قضاياها الفنية والموضوعية. القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٩٥ .
- قضايا الشعر في النقد العربي. بيروت: دار العودة، ١٩٨١م.
- محمود، علي عبدالحليم: القصيدة العربية في العصر الجاهلي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩م .
- مرتاض، عبدالملك: السبع مملقات، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨ .
- مكي، الطاهر: امرؤ القيس: حياته وشعره، ط١، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢م
- ملحم، إبراهيم أحمد: شعرنا القديم والنقد الأجنبي، ط١، إريد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣ .
- منصور، محمد مصطفى: أبوذؤيب الهذلي: حياته وشعره. القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٤ .
- مونسى، حبيب: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ٢٠٠٩
- ناصف، مصطفى:
- النقد العربي - نحو نظرية ثانية. سلسلة عالم المعرفة (٢٥٥)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠ .
- قراءة ثانية لشعرنا القديم. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، (د.ت).
- نصر، عاطف جودة: الخيال مفهومه ووظائفه. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

- نمناع، محمد فتّاد: الجود والبخل في الشعر الجاهلي، ط1 دمشق: دار طلاس، ١٩٩٤ .
- هيو، أحمد: تاريخ العرب قبل الإسلام، حمص: منشورات جامعة البعث ١٩٩٠ - ١٩٩١ .
- هدارة، محمد مصطفى، الشعر العربي في القرن الأول الهجري، ط1، بيروت: دار العلوم العربية، ١٩٨٨ .
- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. بيروت: دار الثقافة، دار العودة، ١٩٧٣ م.
- هلال، هيثم جمعة: موسوعة حروب ومعارك العرب في الجاهلية، ط1، بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٤ .
- وهبة، مجدي، المهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤ .
- ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، (١١٥)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧ م.
- ويليك، رينيه، وارين، أوستن: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبيحي، مراجعة: حسام الخطيب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧ .
- يوسف، حسني عبد الجليل:
- الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨ .
- العذل في الشعر الجاهلي، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٨٩ .
- يوسف، عمرو: أشعار المعلقات السبع، الإسكندرية: مكتبة معروف، د. ت .

#### خاتماً - الرسائل الجامعية:

- أدوات الحرب في الشعر الجاهلي: عرض وتحليل وموازنة. أحمد رأفت عباس. دكتوراه ١٩٨٤، جامعة الأزهر.

- أسماء الأماكن وتطور دلالاتها عند شعراء نجد في العصر الجاهلي- أسماء الليثي- ماجستير ١٩٩٨، جامعة الزقازيق.
- إشكالية الزمن: دراسة في الخطاب الشعري الجاهلي (المعلقات العشر نموذجاً). هبة نور الدين محمود. ماجستير ١٩٩٩، جامعة المنيا.
- الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع الجاهلية. صالح مفقودة. إشراف: د.المربي دحو. ماجستير ١٩٨٩، جامعة الجزائر .
- الأبعاد الفنية والاجتماعية لشعر الفروسية في الجاهلية: دراسة فنية تحليلية. محيي الدين مصطفى. ماجستير ١٩٩٣، جامعة القاهرة .
- الأسواق الأدبية وأثرها في الشعر. صبحي حسين أسعد. دكتوراه ١٩٧٧، جامعة الأزهر.
- الإبل في الشعر الجاهلي. أنور عليان محمد أبوسويلم. دكتوراه ١٩٨٠، جامعة القاهرة.
- التشبيه عند امرئ القيس. محمد إبراهيم عبدالمعز شادي. ماجستير ١٩٨٠، جامعة الأزهر.
- التشبيه في شعر عنترة. هلال عبدالحليم مطر. إشراف: نزيه عبدالحميد السيد فراج. ماجستير ١٩٨٨، جامعة الأزهر .
- التشكيل الخرافي في الشعر العربي القديم. لطيفة فريجين حجار. إشراف: روزلين ليلي قريش دكتوراه ٢٠٠٦. جامعة الجزائر .
- التصوير البياني في معلقات الرب. عبدالحليم محمد إبراهيم شادي. دكتوراه ١٩٨٥، جامعة الأزهر.
- التصوير البياني للناقة عند شعراء المعلقات. محمد إبراهيم محمد. دكتوراه ١٩٩٣، جامعة الأزهر.
- الحياة الاجتماعية في الشعر الجاهلي. السيد أحمد حسن عمارة. دكتوراه ١٩٨٢، جامعة الأزهر.



- الحياة والموت في الشعر الجاهلي. مصطفى عبداللطيف جياووك. ماجستير ١٩٦٨، جامعة الإسكندرية.
- الحيوان وعلاقته بالإنسان في الشعر الجاهلي. عبدالمنعم عبدالستار حشيش. ماجستير ١٩٩١، جامعة طنطا.
- الخيال: حقيقته وقيمه ووسائل تنميته ودوره في بناء الشعر الجاهلي. كمال الديب. دكتوراه ١٩٨٩، جامعة الأزهر.
- الذات والقبيلة في الشعر الجاهلي. عبدالعزيز محمد مرسى. دكتوراه ١٩٩٠، جامعة عين شمس.
- الرحلة عند شعراء المملكات: دراسة موضوعية فنية. محمد السيد محمد عطية. ماجستير ١٩٩٦، جامعة الزقازيق.
- الرموز الأسطورية للحيوان في الشعر الجاهلي. إسماعيل محمد عبدالعاطي. ماجستير ١٩٩٦، جامعة الزقازيق.
- الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره. صلاح عبدالحافظ، إشراف: محمد زكي المشماوي، دكتوراه ١٩٨٠، جامعة الإسكندرية .
- الصراع بين الإنسان والطبيعة في الشعر الجاهلي. محمد محمد الكومي. إشراف: محمد زكي المشماوي. ١٩٧٧ دكتوراه، جامعة الإسكندرية
- القيان وأثرهن في الشعر العربي في العصر الجاهلي. عزيزة مريدن. ماجستير ١٩٦٤، جامعة القاهرة.
- الليل في الشعر الجاهلي: دراسة نصية. رمضان أحمد عبدالنبي. ماجستير ١٩٩٦، جامعة القاهرة.
- المرأة في الشعر الجاهلي. علي الهاشمي. ماجستير ١٩٤٩، جامعة القاهرة.
- المملكات ومكانتها في الشعر الجاهلي. محمد الممراني بدر. دكتوراه ١٩٨٢، ج. الأزهر.

- النماذج الإنسانية في الشعر الجاهلي. حسني عبدالجليل يوسف موسى. دكتوراه ١٩٨٤، جامعة عين شمس.
- تداعيات الزمان في شعر عبيد بن الأبرص. ناصر جودة عبدالمنعم. ماجستير ١٩٩٩، جامعة الزقازيق.
- تشبيهات الخيل في الشعر الجاهلي. عبدالله عبدالقني عبدالله سرحان. ماجستير ١٩٩٢، جامعة الأزهر.
- جماليات المكان في الشعر الجاهلي. حسين فيلالتي إشراف: د. عبدالقادر هني. رسالة دكتوراه. جامعة الجزائر .
- حكاية الحيوان في العصر الجاهلي عزة الفنام. ماجستير ١٩٧٥، ج عين شمس.
- رمز الحيوان في المملقات. عادل محمد عبدالله. ماجستير ١٩٧٧، ج عين شمس.
- رمزية الأنثى في الشعر الجاهلي. مصطفى حسن حداد، إشراف: محمود علي مكي، دكتوراه ١٩٩٦، جامعة القاهرة .
- رمزية الطير في الأدب العربي من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي: دراسة فنية وموضوعية. محمد مصطفى حسين. ماجستير ١٩٨٦، جامعة عين شمس.
- شعر الأطلال وتطوره في الأدب العربي. عبدالرشيد عبدالسلام البستوي. ماجستير ١٩٦٦، جامعة الأزهر .
- صورة الطير في الشعر الجاهلي. محمد عبدالعزيز حسن سالم. ماجستير ١٩٩٥، جامعة الزقازيق .
- صورة الفار في الشعر الجاهلي. نجيب عثمان نجيب أيوب. ماجستير ١٩٩٣، جامعة المنيا - صورة النخلة في الشعر العربي من الجاهلية حتى نهاية العصر العباسي الثاني. أحمد محمد أحمد المريني. ماجستير ١٩٩٣، جامعة المنيا .

- فن الفناء في الشعر الجاهلي. حمدي جبر عدل القريشي. دكتوراه ١٩٩٤، جامعة الإسكندرية .

- وثنية العرب وأثرها في الأدب الجاهلي. علي أحمد علي الخطيب. ماجستير ١٩٧٠، جامعة الأزهر .

- وصف الخيل في الشعر الجاهلي. كامل سلامة الدقش. ماجستير ١٩٦٨، جامعة القاهرة .

#### رابعاً - الدوريات:

- التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي: عبدالقادر الرياضي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد السابع عشر، المجلد الخامس، ١٩٨٥، ص ١٢٤ - ١٥٢ .

- التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي. إبراهيم عبدالرحمن محمد، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، ١٩٨١ .

- التفسير الأسطوري للشعر القديم. أحمد كمال زكي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، ١٩٨١ .

- الشعر الجاهلي بين القبلية والفردية. يوسف خليف، مجلة المجلة، العدد ١٦، إبريل ١٩٥٨م.

- الشعر العربي القديم والآداب المالية. إم. سي. لاينز، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٢)، الكويت: جامعة الكويت، ١٩٨١، ص ١١٢٤ .

- الصورة والرؤية عند زهير بن أبي سلمى. عبدالقادر الرياضي، مجلة أبحاث اليرموك، العددان الأول والثاني، المجلد الأول، إربد الأردن: جامعة اليرموك، ١٩٨٢ .

- الطلل والتشبيب في مقدمة القصيدة. عيده بنوي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨١م.

- الطير والمعتقد في الشعر الجاهلي. عبدالقادر الرياعي. المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٢٧)، الكويت: جامعة الكويت: ١٩٨٨ ص ١١٦-١٥٦.
- الماذلة في الشعر الجاهلي. إبراهيم موسى السنجلاني، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٢٨)، الكويت جامعة الكويت، ١٩٨٧، ص ٣٤٥٨.
- الكعبات المقدسة عند العرب قبل الإسلام. شريف يوسف، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، مج ٢٩، سنة ١٩٧٨م.
- النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي. عز الدين إسماعيل، مجلة الشعر، العدد الثاني، السنة الأولى، فبراير، ١٩٦٤ .
- الوجودية في الشعر الجاهلي. فالتز براونه، مجلة المعرفة، العدد الرابع، السنة الثانية، دمشق ١٩٦٣م.
- تحليل معلقة امرئ القيس. يوسف اليوسف، المعرفة، عدد ١٦٣، سبتمبر ١٩٧٥، ص ٩٥-١١٠.
- جدليات النص. محمد فتوح أحمد، مجلة علم الفكر، العدد الثالث والرابع، المجلد الثاني والعشرون، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٤، ص ٣٨-٦٤ .
- دراسات سيميائية أدبية لسانية- العدد (٦)، عدد خاص حول جمالية التلقي. فامس، ١٩٩٢ .
- دراسة في الميثولوجيا العربية: الديانة الوثنية في بلاد جنوب شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام. منذر عبدالكريم، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٣٠) الكويت: جامعة الكويت، ١٩٨٨، ص ١٠٢-١٣٦ .
- رمز المرأة في أدب أيام العرب. عادل جاسم البياتي، مجلة آفاق عربية، العدد الثاني عشر، أغسطس، ١٩٧٧ .

- شاعرية الألوان عند امرئ القيس. محمد عبدالمطلب، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.
- قراءة ثانية في شعر امرئ القيس: الوقوف على الطلل. محمد عبدالمطلب، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.
- قراءة في تلبينات العرب في العصر الجاهلي. خليل أبو رحمة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٢٧) الكويت: جامعة الكويت ١٩٨٧، ص ٩٤-١٢٢ .
- قصة نور الوحش ودلالاتها الرمزية في الشعر الجاهلي. أنور أبو سويلم، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٢٢) الكويت: جامعة الكويت، ١٩٨٦، ص ٩٠-١٠٩ .
- مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي: بحث في التفسير الأسطوري. عبدالقادر الرياعي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد السادس، المجلد الثاني، الكويت: جامعة الكويت ١٩٨٢، ص ٨٠-١١٥ .
- مشكلات الشعر الجاهلي. هالتر براونه، مجلة المجلة، مصر، يوليو ١٩٦٣م.
- مفاتيح القصيدة الجاهلية. عبدالله الفيفي، مجلة النادي الثقافي، عدد ١١٧، جدة، ٢٠٠١م.
- مكونات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد. إسماعيل أحمد العالم، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٦٧)، الكويت: جامعة الكويت، ١٩٩٩، ص ٧٤-١١٣ .
- من أساطير الشرق الأدنى القديم. عبد الحميد زايد، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكويت ١٩٧٥م.
- وجهة نظر حول قضيتي الطلل والتشبيب في مقدمة القصيدة. عبده بدوي، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، ١٩٨٤.

\*\*\*\*\*



## ملاحق شعرية: الفصل الأول: المشهد الإنساني لموضوعة الرجل في الشعر الجاهلي

على آثارنا بيضُ جسانٍ  
تُحَايِرُ أن تُقَسِّمَ أو تهونا  
ظعائنُ من جُشَمِ بِنِ بَكَرٍ  
خَلَطْنَ بِمِيسَمِ حَسْبَاءٍ وَدِينَا  
يَقْتَنُ جِيَانَنَا وَيَقْلُنْ لِسْتَمُ  
بِعَوْلَاتِنَا إِذَا لَمْ تَمْنَعُونَا  
أَخَذْنَ عَلَى بَعُولَاتِهِنَّ عَهْدَا  
إِذَا لَاقُوا كِتَائِبَ مُعْلَمِينَا  
لِيَسْتَلِينَ أَفْرَاسَا وَيِضَا  
وَأَسْرَى فِي الصَّيْدِ مَقْرُونِينَا  
إِذَا لَمْ نَحْمِهِنَّ فَلَا بَقِينَا  
لَشَيْءٍ بِعَيْنِنَا وَلَا حِينَا

عمرو بن كلثوم

صَبَاحُ الطَّعْمِ فِي كَرٍّ وَفَرٍّ  
وَلَا سَاقٍ يَطُوفُ بِكَاسِ خَمَرٍ  
أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ قَرْعِ الْمَلَامِي  
عَلَى كَأْسٍ وَإِبْرِيْقٍ وَزَفَرٍ

عنتر بن شداد

وَأَيْسَامٍ لَنَا غُرُطُ وَالٍ  
 عَصَيْنَا اللُّكَّ فِيهَا أَنْ نَدِينَا  
 وَسَيِّدٍ مَعْشِرٍ قَدْ تَوَجَّوه  
 بِتَاجِ اللُّكِّ يَحْمِي الْحَجْرِينَا  
 تَرَكْنَا الْخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ  
 مُقْلُنَةً أَعْنَتَهَا صُفُونَا  
 مَتَى نَنْقُلُ إِلَى قُومٍ زَهَانَا  
 يَكُونُوا فِي الْإِقَاءِ لَهَا طَحِينَا  
 يَكُونُ ثِفَالُهَا شَرْقِيَّ نَجْدٍ  
 وَلَهُوَّتُهَا قَضَاعَةُ أَجْمَعِينَا

عمرو بن كلثوم

نَحْنُ الْمَرَا جِيْعُ فِي مَجَالِسِنَا  
 قَدِمْنَا وَنَحْنُ الْحَالِيَتْ الصُّبُرُ  
 الْخُفَارِيُو الْكَبِشُ فِي قَوَانِسِهِ  
 وَحَوْلَهُ فِي الْكَتِيْبَةِ الْوُزُرُ

أحيحة بن الجلاح

مَا رَأَيْتُ نَسَاءَنَا  
 يَفْحَصْنَ بِالْمَعَزَاءِ شَدَا  
 وَيَبْدَتُ لَيْسُ كَانَهَا  
 بِسَرِّ السُّمَاءِ إِذَا تَبَدَّى  
 وَيَبْدَتُ مُحَاسِنُهَا الَّتِي  
 تُخْفَى وَكَانَ الْأَمْرُ جَدَا  
 نَازَلْتُ كَبِشَهُمْ وَأَم  
 أَوْ مِنْ نَزَالِ الْكَبِشِ بَدَا

عمرو بن معد يكرب



إِنَّ تُغْفِي نُونِي الْقِنَاعَ فَإِنِّي  
 طَلِبٌ بِأَخْذِ الْفَارِسِ الْمُسْتَلِمِ  
 أَتْنِي عَلَى مَا عَلِمْتَ فَإِنِّي  
 سَمِعُ مُخَالَقَتِي إِذَا لَمْ أَظْلِمِ  
 فَإِذَا ظَلِمْتُ فَلْيَنْظُرْ لِي بِاسِلُ  
 مَرُّ مَذَاقِئِهِ كَطَعَمِ الْعَلَقِ  
 وَلَقَدْ شَرِيتُ مِنَ الْمُدَامَةِ بَعْدَمَا  
 رَكَدَ الْهَوَاجِرُ بِالنَّشُوفِ الْمَعْلَمِ  
 بِرُجَاغَةِ صَفَرَاءِ ذَاتِ أَسْرَةٍ  
 قُرَيْتُ بِالزَّمَرِ فِي الشَّمَالِ مُقْنَمِ  
 فَإِذَا شَرِيتُ فَإِنِّي مُسْتَهْلِكُ  
 مَالِي وَعِزِّي وَإِزْلَمَ يُكَلِّمِ  
 وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصُرُ عَنْ نَدَى  
 وَكَمَا عَلِمْتَ شِمَانِي وَتَكْرُمِي  
 وَحَلِيلَ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجْدَلًا  
 تَمَكُوفَ رِيصَتِهِ كَشَدَقِ الْأَعْلَمِ  
 سَبَقْتُ يَدَايَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ  
 وَرَشَاشِ نَافِثَةِ كَلَوْنِ الْعَنْدَمِ  
 فَلَا سَقَاتِ الْخَيْلِ يَا ابْنَةَ مَالِكِ  
 إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي  
 إِذْ لَا أَرَاكَ عَلَى رِخَالَةٍ سَابِجِ  
 نَهْدِ تَعَاوُزَةِ الْكُمَاةِ مُكَلِّمِ  
 طَوْدًا يُجَرِّدُ لِلطَّعَانِ وَتَارَةً  
 يَأْوِي إِلَى حَصَدِ الْقَيْسِيِّ عَزْزَمِ  
 يُخْبِرُكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنَّني  
 أَغْشَى الْوَغَى وَأَعِيفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ

وَمَنْ جِئَ كَرِهَ الْكُفَاءَ يُزَالَهُ  
لَا مُفْعِلِينَ هَرَبًا وَلَا مُسْتَسْلِمِينَ  
جَانَتْ يَدَايَ لَهْ بِعَاجِلِ طَفْنَةٍ  
بِثَقَلِهِمْ صَدَقَ الْقَنَاةُ مُقْوَمُ  
فَشَكَّخْتُ بِالرُّمُحِ الْأَصَمِّ ثِيَابَهُ  
لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرَّمِ  
فَتَرَكْتُهُ جَرَزَ السَّبَّاحِ يُنْشَنُّهُ  
يَقْضِي مَنْ حُسْنَ بَنَانِهِ وَالْمِعْصَمِ  
وَمِنْكَ سَابِغَةٌ هَتَّكَتْ فَرْجَهَا  
بِالسُّبُغِ عَنْ حَامِي الْحَقِيقَةِ مُغْلَمِ  
زَيْدٌ يَدَاهُ بِالْقِدَاحِ إِذَا شَتَا  
هَتَّكَتْ غَايَاتِ التُّجَارِ مُلُومِ  
لَا زَانِي قَدْ قَصَدْتُ أُرَيْدُهُ  
أَبْدَى نَوَاجِذَهُ لِغَيْرِ رَبِّهِمْ  
فَطَعَنَتْهُ بِالرُّمُحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ  
مُهَنَّدِ صَافِي الْحَدِيدَةِ مِخْنَمِ  
عَهْدِي بِهِ مَدَّ النَّهَارِ كَأَنَّمَا  
خُضِبَ الْبَنَانُ وَرَأْسُهُ بِالْعِظَالِمِ  
بَطَلٌ كَأَنَّ ثِيَابَهُ فِي مَنْرَحَةٍ  
يُحَدِّثُ نِغَالِ السُّبُحِ لَيْسَ بِتَوَامِ  
يَا شَاةَ مَا قَنَصَ لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ  
حَرُمْتُ عَلَيَّ وَلَيْتَهَا لَمْ تَحْرُمِ  
فَبِعَثْتُ جَارِيَتِي فَقُلْتُ لَهَا ائْتِبِي  
فَتَجَمَّسِي أَخْبَارَهَا لِي وَعَلِمِي  
قَالَتْ رَأَيْتُ مِنَ الْأَعْمَادِي غِرَّةً  
وَالشَّاةَ مَكْنَةً لِمَنْ هُوَ مَرْتَمِي

وَكَانَمَا التَّفَتُّ بِجِدِّ جَدَائِدٍ  
 وَشَأْنٍ مِنَ الْغَزَلَانِ حُرّاً اِزْنَمِ  
 تُبْتُ عَنْهُ غَيْرَ شَاكِرٍ نِعْمَتِي  
 وَالْكَفْرُ مَحْبَبَةٌ لِنَفْسِ الْمُنْعَمِ  
 وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمِّي بِالضُّحَى  
 إِذْ تَقْلِصُ الشَّقَاتَانِ عَنْ وَضْعِ الْفَمِ  
 فِي حَوْمَةِ الْمَوْتِ الَّتِي لَا تَشْتَكِي  
 عَمَرَاتِهَا الْإِبْطَالُ غَيْرَ تَعْنَمِ  
 إِذْ يَتَّقُونَ بِي الْأَسِنَّةَ لَمْ اِجْمِ  
 عَنْهَا وَلَكِنِّي تَضَائِقُ مُقْنَمِي  
 لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ  
 يَتَذَامِرُونَ كَرَزْتُ غَيْرَ مُدْمِ  
 يَدْعُونَ عَنَتْرَ وَالرُّمَاحَ كَانَهَا  
 أَشْطَانُ بِنْرِ فِي لَبَانِ الْاِزْنَمِ  
 مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثُقْرَةٍ نَخْرِهِ  
 وَلَبَانِهِ حَتَّى تَسْرُبِلَ بِالْذَمِ  
 فَأَزْدُ مِنْ وَقْعِ الْقَنَا بِلَبَانِهِ  
 وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحْنُمِ  
 لَوْ كَانَ يَذْرِي مَا الْمَاوِزَةُ اِشْتَكَى  
 وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامُ مُكَلِّمِي  
 وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَهَا  
 قَبِيلُ الْقَوَارِسِ وَبِكَ عَنَتْرَ أَقْبَمِ  
 وَالْخَيْلُ تَفْتَحُ الْخَبَازَ عَوَابِسَا  
 مِنْ بَيْنِ شَيْطَمَةٍ وَآخِرَ شَيْطَمِ  
 نُلُّ رِكَابِي حَيْثُ شِئْتُ مُشَايِمِي  
 لُبِّي وَأَخْفِرُهُ بَأَنْرِ مُبْرَمِ

وَلَقَدْ خَشِيتُ بَأْنَ أُمُوتَ وَلَمْ تَنْزُ  
لِلْمَرْبِ دَائِرَةً عَلَى ابْنِي هَمَّخَمِ  
الشَّاتِمِي عَرَضِي وَلَمْ أَشْتِمْهُمَا  
الْمُتَائِزِينَ إِذَا لَمْ أَلْقُهُمَا نَمِي  
إِنْ يَفْعَلَا فَلَقَدْ تَرَكْتُ أَبَايَا  
جَزَدَ السَّبَاعِ وَكُلَّ نَشْرِ قَشْعَمِ  
وَمُنْجِجِ كَرَّةِ الْكُمَاءِ يَزَالُهُ  
لَا مُنْعِينَ مَرَّيَا وَلَا مُسْتَنْسِلِمِ  
جَانَتْ لَهُ كَفِّي بِعَاجِلِ طَفْنَةٍ  
بِمُثْقَلِ صَنْقِ الْكُعُوبِ مُقَوِّمِ  
فَشَكَّكْتُ بِالرُّوْنَحِ الْأَضْمُ ثِيَابَهُ  
لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرِّمِ  
رَيْذِ يَدَاهُ بِالْقِدَاحِ إِذَا شَتَا  
هَذَاكَ غَايَاتِ التَّجَارِ مُلَوِّمِ  
لَمَّا رَأَيْتَنِي قَدْ قَصَدْتُ أُرَيْدُهُ  
أَبْدَى نَوَاجِذَهُ لِقَيْرِ تَبَسُّمِ  
فَطَفَعْنَتْهُ بِالرُّوْنَحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ  
بِمُهَنْدِ صَافِي الصَّبِيحَةِ مَخْنَمِ  
عَهْدِي بِهِ مَدَّ النَّهَارِ كَأَمَّا  
خُضِبَ الْبَنَانُ وَزَاشَهُ بِالْعِظَامِ  
بَطْلٍ كَأَنَّ ثِيَابَهُ فِي سَرْوَجَةٍ  
يُحْدَى نِقَالِ الْمُتَبَعِ لَيْسَ بِتَوَامِ

هنترة بن شداد

الحَرْبُ أَوَّلُ مَا تَكُونُ قُتِيَّةٌ  
تَسْقَى بِزَيْنَتِهَا لِكُلِّ جَهْلٍ  
حَتَّى إِذَا حَمِيَتْ وَشَبَّ خِرَامُهَا  
عَادَتْ عَجُوزًا غَيْرَ ذَا خَلِيلٍ  
شَمَطَاءَ جَرَّتْ رَأْسُهَا وَتَنَكَّرَتْ  
مَكْرُوهَةً لِّلشُّمِّ وَالتَّقْبِيلِ

عمرو بن معد يكرب

بَنِي عَمْنَا لَا تَبْعَثُوا الْحَرْبَ بَيْنَنَا  
كَرْدٌ رَجِيمٌ الرُّفُضِ وَارْمُوا إِلَى السَّلَامِ  
وَكُونُوا كَمَا كُنَّا نَكُونُ، وَحَافِظُوا  
عَلَيْنَا كَمَا كُنَّا نَحَافِظُ عَنْ رُفَمِ  
نِسَاءِ مَوَالِينَا الْبَوَاكِي، وَأَنْتُمْ  
مَدَدْتُمْ بِأَيْدِينَا حِلَافَ بَنِي غَنَمِ  
فَلَا تَكْسِرُوا أَرْصَاحَهُمْ فِي صُدُورِكُمْ  
فَتَفْشَمَكُم، إِنْ الرِّمَاحُ مِنَ الْفَشَمِ

الأعشى

لِعَمْرِكَ وَالْخَطُوبُ مَفِيرَاتُ  
وَفِي طَوْلِ الْمَعَاشِرَةِ الثَّقَالِي  
لَقَدْ بَالَيْتُ مَظْمَنَ أُمِ أَوْفَى  
وَلَكِنْ أُمُ أَوْفَى مَا تَبَالِي  
فَأَمَّا إِذْ نَالَيْتُ فَلَا تَقُولِي  
لِذِي صَهْرٍ أَتَلَيْتِ وَلَمْ تَذَالِي  
أَصَبْتُ بَنِيَّ مِنْكَ وَنَلَيْتِ مِنِّي  
مِنَ اللَّذَاتِ وَالْحُلُلِ الْغَوَالِي

زهير بن أبي سلمى

وقالَتْ أُمُّ كَعْبٍ: لَا تَزُرْنِي  
 فَلَا وَالْبَلَّةِ مَا لَكَ مِنْ مَزَارٍ  
 رَأَيْتَكَ عَبْتَنِي وَصَدَدْتَ عَنِي  
 فَكَيْفَ عَلَيْكَ صَبْرِي وَاصْطِبَارِي  
 فَلِمَ أَفْسَدَ بَنِيكَ وَلِمَ أَقْرَبَ  
 إِلَيْكَ مِنَ اللَّسَمَاتِ الْكَبَارِ  
 أَقِيمِي أُمُّ كَعْبٍ وَاطْمَئِنِّي  
 فَإِنَّكَ مَا أَقَمْتَ بِخَيْرِ دَارٍ  
 زهير بن أبي سلمى

لَحْيٌ حَلَالٍ يَعَصِمُ النَّاسَ أَمْرَهُمْ  
 إِذَا نَزَلَتْ إِحْدَى اللَّيَالِي بِمَعْظَمِ  
 كَرَامٍ فَلَا ذُو الضُّفْنِ يَبْرُكُ تَبْلُهُ  
 وَلَا الْجَارِمُ الْجَانِي عَلَيْهِمْ بِمَسَلَمِ  
 رَعَوْا ظِلْمَهُمْ حَتَّى إِذَا تَمَّ أَوْرِدُوا  
 غَمَاراً تَسِيلُ بِالسَّلَاحِ وَيَالِدَمِ  
 فَفَضُّوا مَنَایَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدَرُوا  
 إِلَى كُلِّ مَسْتَوِيلٍ مَتَوَخَّمِ  
 لَعْمَرِي لَنَعْمَ الْحَيَّ جَزَّ عَلَيْهِمْ  
 بِمَا لَا يُوَاتِيهِمْ حَصِينُ بْنُ ضَمْضَمِ  
 وَكَانَ طَوًى كَشْحاً عَلَى مَسْتَكْنَةٍ-  
 فَلَا هُوَ أَبْدَاهَا وَلَمْ يَتَقَدَّمِ  
 وَقَالَ سَأَقْضِي حَاجَتِي ثُمَّ أَتَقِي  
 عَدُوِّي بِأَلْفٍ مِنْ وَرَائِي مُلْجَمِ  
 فَشَدَّ وَلَمْ يَنْظُرْ بَيُوتاً كَثِيرَةً  
 لَدَى حَيْثُ الْقَتْلِ رَحَلَهَا أُمُّ قَشْعَمِ

لدى أسدٍ شاكي البنان مقانِفِ  
 له لبْدُ أظفاره لم تقلُ  
 جريءٍ متى يُظلم يعاقِبُ بظلمه  
 سريعاً وإلا يُنبذ بالظلم يظلم

زهير بن أبي سلمى

سئمتُ تكاليفَ الحياةِ ومن يعشُ  
 ثمانينَ حولاً لا أبالكَ يسامِ  
 رأيتُ المنايا خبطَ عشواءٍ من تُحِبُّ  
 ثُمته ومن تخطئُ يُعْمَزُ فيهرمِ  
 وأعلمُ علمَ اليومِ والامسِ قبله  
 ولكنني عن علمٍ ما في غدٍ عمِ  
 ومن لا يصابغُ في أمورٍ كثيرةٍ  
 يضرُّسَ بآثيابٍ ويوطأ بمنسمِ  
 ومن يجعلُ المروءَ من دونِ عرضه  
 يَفِرُّه، ومن لا يتقِ الشتمَ يُشتمِ  
 ومن يك ذا فضلٍ فيبخلُ بفضله  
 على قومه يُستغْنِ عنه وينمِ  
 ومن لا يبتذ عن جوضه بسلاحه  
 يُهَنَّم، ومن لا يظلم الناسَ يُظلمِ  
 ومن هابِ أسبابَ المنايا يلقها  
 ولو رامِ أسبابَ السماءِ يسلمِ  
 ومن يعبرِ أطرافَ الرِّجَاجِ فإنه  
 يطيعُ العوالي رُكبتُ كلِّ لهزمِ  
 ومن يوفٍ لا يُسَنَّم ومن يُفَضِّلُ قلبه  
 إلى مطمئنِّ البرِّ لا يتَّجَمِّمِ

وَمَنْ يَفْتَرِبْ يَحْسَبْ عِدْوًا صَدِيقَهُ  
 وَمَنْ لَا يُكْرِمُ نَفْسَهُ لَا يُكْرِمُ  
 وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ  
 وَلَوْ خَالَهَا تَخَفَى عَلَى النَّاسِ تُعَلِّمُ  
 زهير بن أبي سلمى

### مشهد الشراب

أَلَا هَبِّي بِصَحْنِكَ فَاصْبِحِينَا  
 وَلَا تَبْقِي خُمُوزَ الْأَنْدَرِينَا  
 مَشْعُوشَةً كَأَنَّ الْحُصْنَ فِيهَا  
 إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا  
 تَجُوزُ بِذِي اللَّبَانَةِ عَنْ هَوَاهِ  
 إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا  
 تَرَى الْجِرَّ الشَّدِيدَ إِذَا أُمِرَتْ  
 عَلَيْهِ لَالَةٌ فِيهَا مُهِينَا  
 وَإِنَّا سَوْفَ تَسْرُكُنَا الْمَنَايَا  
 مُقْتَرَّةً لَنَا وَمَقْتَرِينَا  
 عمرو بن كلثوم

جَزَعْتُ وَلَمْ أَجْزَعْ مِنَ الْبَيْتِ مَجْزَعَا  
 وَعَزَّيْتُ قَلْبًا بِالْكَوَاعِبِ مَوْلَعَا  
 فَمَنْهَنْ قَوْلِي لِلنُّدَامَى تَرْقُقُوا  
 يُدَاجُونَ نَشَاجًا مِنَ الْخَمْرِ مُتْرَعَا  
 امرؤ القيس



وَلَسْتُ بِحَلَالِ التُّلَاعِ مَخَافَةً  
 وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ الْقَوْمُ أَرْفِدِ  
 وَإِنْ تَبَغْنِي فِي حَلَقَةِ الْقَوْمِ تَلْقَنِي  
 وَإِنْ تَلْتَمِسْنِي فِي الْحَوَانِيتِ تَصْطِدِ  
 مَتَى تَأْتِنِي أَصْبَحُكَ كَلْأً رَوِيَةً  
 وَإِنْ كُنْتَ عَنْهَا ذَا غَنَى فَاغْنِ وَأَزِيدِ  
 وَإِنْ يَلْتَقِ الْحَيُّ الْجَمِيعُ تَلَاقْنِي  
 إِلَى نُورَةِ الْبَيْتِ الشَّرِيفِ الْمُصْنَدِ  
 نَدَامَايَ بَيْضُ كَالنَّجُومِ وَقِينَةً  
 تَرْوَحُ إِلَيْنَا بَيْنَ بَرْدٍ وَمَجْسَدِ  
 رَحِيبِ قِطَابٍ الْجَيْبِ مِنْهَا رَفِيقَةً  
 بِجَسَنِ النَّدَامَى بِخُضَّةِ الْمُتَجَرِّدِ  
 إِذَا نَحْنُ قُلْنَا اسْمَعِينَا أَنْبَرْتُ لَنَا  
 عَلَى رَشْلِهَا مَطْرُوفَةٌ لَمْ تَشْدَدْ  
 إِذَا رَجَعْتُ فِي صَوْتِهَا خَلَّتْ صَوْتُهَا  
 تَجَاوُزُ أَظْهَارٍ عَلَى رِيحٍ وَدِ  
 وَمَا زَالَ تَشْرَابِي الْخُمُورَ وَلَنْتِي  
 وَيَعْنِي وَإِنْفَاقِي طَرِيفِي وَمُتَلَدِي  
 إِلَى أَنْ تَحَامَتْنِي الْعَشِيرَةُ كُلُّهَا  
 وَأَفْرَدْتُ إِفْرَادَ الْبَعِيرِ الْمَعْبُودِ

طرفة بن العبد

وَلَقَدْ شَرِيتُ مِنَ السُّدَامَةِ بَعْثًا  
 رَكْذَ الْهَوَاجِرِ، بِالشُّوفِ الْمُفْلَمِ

بِزَجَاجَةٍ صَفَرَاءَ ذَاتِ أَيْسَرَةٍ  
 قُرَيْشٌ بِلَازِمٍ فِي الشِّمَالِ مُقِيمٌ  
 فَإِذَا شَرِيتُ فَإِنِّي مُسْتَهْلِكٌ  
 مَالِي، وَعِزِّي وَالْوَلَمُ يُكَلِّمُ  
 وَإِذَا مَخَوْتُ فَمَا أَصْنَعُ عَنْ نَدَى  
 وَكَمَا عَلِمْتُ شِمَائِلِي وَتَكْرَمِي

عنتر بن شداد

بَلْ أَنْتِ لَا تَدْرِينَ كَمْ مِنْ لَيْلَةٍ  
 طَلِقَ لَنَيْزِ لَهْوِهَا وَنَدَامِهَا  
 قَدْ بَدَتْ سَامِرَها، وَغَايَةَ تَاجِرِ  
 وَأَقْبَيْتُ إِذْ رُفِعَتْ وَعِزُّ دَامِهَا  
 أَغْلَى السُّبَاءِ بِكُلِّ أَدْنَى عَاتِقِ  
 أَوْ جَوْنَةٍ قَدْ حَتَّ وَأَضْخَمَتْهَا  
 بِأَكْرَتْ حَاجَتِهَا التُّجَاعَ بِشَحْرَةٍ  
 لَاعَلَّ مِنْهَا حِينَ هَبَّ نِيَامُهَا

ليبد بن ربيعة

وَصَهْبَاءَ صَرَفٍ كُلُّونِ الْفَصْرِ  
 حِينَ بِأَكْرَتْ فِي الصَّبْحِ سَوَارِها  
 فَطَوْرًا تَمِيلُ بِنَا مَرَّةً  
 وَطَوْرًا نَعَالُجُ إِمْرَانِها  
 تَكَادُ تُنْغَشِّي، وَلَمَّا تُنْفَقِ  
 وَتُغَشِّي الْفَاصِلَ إِفْتَارِها  
 تَسِيبُ لَهَا فِتْرَةً فِي الْعِظَامِ  
 وَتَغَشِّي الْقَوَابِةَ فَوَارِها

تَمُرُّنَّهَا فِي بَنِي قَابِإِيا،  
 وَكُنْتُ عَلَى الْعِلْمِ مُخْتَارَهَا  
 إِذَا مُنِمْتُ بِأَنْعَمَ حَقِّه  
 عَنُفْتُ، وَغَضِبْتُ تَجَارَهَا  
 مَعِيَ مِنْ كِفَانِي غِلَاءَ السُّبَا  
 وَسَمِعَ الْقُلُوبِ وَإِبْصَارَهَا  
 أَبُو مَالِكٍ خَيْرُ أَشْيَاعِنَا،  
 إِذَا عَنَيْتِ النَّفْسُ اقْتَارَهَا  
 وَمُسَمِّعَتَانِ، وَصَنَاجِدُ  
 تَقَابُ بِالْكَفِّ أَوْتَارَهَا  
 وَيَرِيطُنَا مُغْمَلٌ دَائِمٌ،  
 فَقَدْ كَادَ يَغْلِبُ إِسْكَارَهَا

#### الاعشى

وَذُو ثَوَمَيْنِ وَقَافِرَةٌ  
 يَقْمَلُ وَيُسْرِعُ تَكَرَّارَهَا  
 وَكُلُّ كَمَاءِ النَّيِّ بَاكَرَتْ حُلَّتُهَا  
 بِفُرَّتِهَا، إِذْ غَابَ عَنِّي بُغَائِهَا  
 كُنَيْتِ عَلَيْهَا حَمْرَةً فَوْقَ كُمْتِ  
 يَكَادُ يُفَرِّي الْمَسَكَ مِنْهَا حَمَائِهَا  
 وَزَنْتُ عَلَيْهَا الرِّيفَ حَتَّى شَرِيفِهَا  
 بِمَاءِ الْفَرَاتِ هَوَانًا قَضَبَاتِهَا  
 لَعَمْرُكَ إِنَّ الرَّاحَ إِنْ كُنْتُ سَائِلًا  
 لِمُخْتَلَفِ غَيْبِهَا وَعِشَائِهَا  
 لَنَا مِنْ ضَمَامَا خَبْتُ نَفْسٍ وَكَلْبَةٍ  
 وَذَكَرَى مَعُومٍ مَا تَغِيبُ أَذَانِهَا

وعند العشيّ طيبُ نفسٍ وألذُّ،  
وما ل كثير غنوة تُغشواتها  
على كل أحوال الفتى قد شريتها  
غنيًا ومُسلوكًا وما إن أقاتها  
اتانا بها الساقى فاستد رقه  
إلى نطفة، زلت بها رصفاتها  
وقوفًا، فلما حان منا إناخة،  
شرينا قعوداً خلفنا ركبائها  
توقى ليوم وفي ليلة،  
ثمانين نَحسبُ إستارها

#### الأعشى

وكلس شريت على لذّة  
وأخرى تداويت منها بها  
لكي يعلم الناس أنّي امرؤ  
أتيت المميشة من بابها  
كُنيت يُرى نون قعر الإنا  
كمثل قذى العين يُقذى بها  
وشاهدنا الورود والياسمين  
من والأسمعك بقضابها  
ومزمننا مُفعل دائم  
فأني الثلاثة أنزى بها  
نرى الصنّج يبكي له شجرة  
مخافة أن سوف يُنغى بها

#### الأعشى

## مشهد الكرم

فَتَى كُمِلَتْ أَخْلَاقُهُ غَيْرَ أَنَّهُ  
جَوَادٌ فَمَا يَبْقَى عَلَى الْمَالِ بَاقِيَا

الأعشى

الْمَ تَعْلَمِي يَا عَمْرُوكِ اللَّهُ أَنَّنِي  
كَرِيمٌ عَلَى حِينِ الْكَرَامِ قَلِيلُ  
وَأَنْنِي لَا أُخْزَى إِذَا قِيلَ مُمْلِكُ  
سَخِي وَأُخْزَى أَنْ يُقَالَ بَخِيلُ

بشرا الفزاري

مَا سَابِقَ النَّاسِ يَوْمَ الْفَضْلِ مَكْرَمَةٌ  
إِلَّا بِدُرَتْ إِلَيْهَا حَيْثُ تَسْتَبِقُ  
عَنْتَرَةٌ بَنَ شَدَادِ  
إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَسْتَرْزِ عَنِ الذَّمِّ عِرْضُهُ  
بِإُلْفَةٍ ضَعِيفٍ أَوْ بِحَاجَةٍ قَاصِدِ  
فَمَا الْمَالُ إِلَّا مُظْهَرٌ لِغِيَاثِهِ  
وَدَاعٍ إِلَيْهِ مِنْ عَدُوٍّ وَحَاسِدِ  
سَلِيمَانَ نَوَ الْيَمْنَةِ  
يَقُولُونَ لِي أَهْلَكَتَ مَالَكَ فَاقْتَصِدْ  
وَمَا كُنْتُ لَوْلَا مَا تَقُولُونَ سَيِّدَا

حاتم الطائي

فَرَاشِي فَرَاشَ الضَّعِيفِ وَالْبَيْتُ لَهُ  
وَلَمْ يَلْهَنِي عَنْهُ غَزَالٌ مَقْنَعُ

احذُّهُ إِنَّ الصَّدِيقَ مِنَ الْقَرِيبِ  
 وتعلمُ نفسي أنه سوف يهجمُ  
 عـــــروة بن الـــــورد  
 وضاحكتهُ مِن قَبْلِ عِرْفَانِي اسْمُهُ  
 لِيَأْتِسَ بِي إِنَّ الْكَرِيمَ رَفِيقُ  
 عـــــرد بن الـــــاهتم  
 أيا ابنة عبد الله، وابنة مالك  
 ويا ابنة ذي الجُرَيمِ والفرسِ الوردِ  
 إذا ما صنعتِ الزَّادَ، فالتخسي لهُ  
 أكيلاً، فإنني لست أكلهُ وحدي  
 أخاً طارقاً، أو جار بيتٍ، فإنني  
 أخافُ مَنَاجِ الأحابيدِ من بعدي

حاتم الطائي

إِنَّ الْأَعَزَّ إِذَا كَانَ قَالَ لَنَا:  
 أَوْصِيكُمْ بِثَلَاثٍ، إِنَّنِي تَلَفُ  
 الضَّعِيفُ أَوْصِيكُمْ بِالضَّعِيفِ، إِنَّ لَهُ  
 حَقّاً عَلَيَّ، فَأَعْطِيهِ وَأَعْتَرِفْ  
 وَالْجَارُ أَوْصِيكُمْ بِالْجَارِ إِنَّ لَهُ  
 يَوْماً مِنَ الثَّمَرِ يَثْنِيهِ فَيَنْصَرِفُ  
 وَقَاتِلُوا الْقَوَمَ، إِنَّ الْقَتْلَ مَكْرُمَةٌ.  
 إِذَا تَلَوَّى بِكَفِّ الْعَصِيمِ الْغَوْفُ

الأعشى

وإنني لعَبْدُ الضَّعِيفِ، ما دام ثاوياً  
 وما فيَّ، إلَّا تلك، من شيمةِ العَبْدِ

حاتم الطائي

إِذَا اغْبِرُّ أَفَاقَ السَّمَاءِ وَامَحَلَّتْ  
 كُلُّنَّ عَلَيْهَا ثَوْبَ عَضْبٍ مُسْتَهْمَا  
 حَسِبْتُ قَدُورَ الصَّادِ حَوْلَ بَيْوتِنَا  
 قَنَابِلُ ثُفْمَا فِي الْمَلَكَةِ مُبِيْمَا  
 يَظَلُّ إِلَيْهَا الْوَاعِلُونَ كَانَمَا  
 يَؤَافُونَ بِحَرًّا مِنْ سَعِيخَةٍ مُفْعَمَا  
 لَنَا حَاضِرٌ قَفْمٌ وَيَادِ كَانَهُ  
 شَمَارِيخُ رَضْوَى عِرَّةٍ وَتَكْرُمَا

حسان بن ثابت

إِذَا مَا وَاجِبُ الْأَضْيَافِ أَمْسَى  
 وَكَانَ قِرَاهُكُمْ غُلًّا فَصِيدَا  
 بَانَا تَخْرُجُ الشُّتُوَاثُ مِنَا  
 إِذَا مَا اسْتَحْكَمْتُ، حَسْبَا وَجُودَا  
 قُدُورًا تَفَرَّقُ الْأَوْصَالُ فِيهَا،  
 خَضِيْبٌ لَوْنُهَا بِبَيْضَا وَسُودَا  
 مَتَى مَا تَلَّتْ يَثْرَبَ، أَوْ تَزُرُّهَا  
 تَجِينَا نَحْنُ أَكْرَمَهَا وَجُودَا

عبد الله بن رواحة

فَلَا تَسْأَلِينِي وَاسْأَلِي عَنْ خَلِيْقَتِي  
 إِذَا رَدَّ عَافِي الْقِنَرِ مَنْ يَسْتَعِيرُهَا  
 وَكَانُوا قُعُودًا حَوْلَهَا يَزُقُّوْنَهَا  
 وَكَانَتْ فَتَاةَ الْحَيِّ مِمَّنْ يُنِيرُهَا  
 تَسْرِي أَنْ قِنْدِي لَا تَزَالُ كَلَّتْهَا  
 لِيَذِي الْفَرْقَةِ الْمَقْرُورِ أَمْ يَزُورُهَا

مَبْرُورَةٌ لَا يُجْعَلُ السُّتْرُ ثَوْبَهَا  
إِذَا أُخْمِدَ النَّيْرَانُ لَأَخَ بَشِيرُهَا

عوف بن الأحوص

وَإِذَا هُبْتُ شِمَالاً أَطْعَمُوا  
فِي قَدُورٍ مُشْبِعَاتٍ لَمْ تُجْعَ  
وَجِيفَانٍ كَالْجَوَابِي مُلِئَتْ  
مِنْ سَمِينَاتِ الْكُزَى فِيهَا نَزَع  
لَا يَخَافُ الْغَدْرَ مَنْ جَاوَزَهُمْ  
أَبْدَأَ مِنْهُمْ وَلَا يَخْشَى الطَّبْعَ  
وَمَسَامِيحُ بِمَا ضُنُّ بِهِ  
حَاسِرُوا الْأَنْفُسَ عَنْ سُوءِ الطَّمَعِ

سويد اليشكري

أَوْقِذْ إِنَّ اللَّيْلَ لَيْلٌ قَرٌّ  
وَالرَّيْحُ، يَا مَوْقِذُ، رِيحٌ هَرٌّ  
عَمْسَى يَرَى نِسَارَكَ مَنْ يَمُرُّ  
إِنَّ جَلَبْتَ ضَيْفًا، فَانْتَ حُرٌّ

حاتم الطائي

وَسَارٍ تَبَعْنَاهُ الْمَبِيتُ فَلَمْ يَدْعُ  
لَهُ طَامِسُ الظُّلُمَاءِ وَاللَّيْلِ مَذْهَبُ  
رَأَى ضَوْءَ نَارٍ مِنْ بَعِيدٍ فَخَالَهَا  
لَقَدْ أَكْنَبَتْهُ النَّفْسُ بِلِ رَاءِ كَوْكَبِهَا  
فَلَمَّا اسْتَبَانَ أَنَّهَا أَنْسِيَّةٌ  
وَصَلَّقَ ظَنًّا بِعَمَّا كَانَ كُنْيًا



رفعتُ له بالف نازًا تُشبهُها  
 شَمِيعةً نكباءٍ أو عاصفٌ صبا  
 وقلتُ أرفعها بالصَّعِيدِ كفى بها  
 مُنادٍ لسارٍ ليلةً أن تأويها  
 فلمَّا اتاني والسماءُ تَبُلُّه  
 فلقيته أهلاً وسهلاً ومرحباً  
 وقمتُ إلى البَرْكِ الهواجِدِ فأتقتُ  
 بكوماءٍ لم ينهب بها النُّيْ منهباً  
 فَرَحَبْتُ أعلَى الحَقْبِ منها بطعنةٍ  
 نَعْتُ مُسْتَكْنُ الجوفِ حتى تَصْبُها  
 تُسامي بِناتِ الفَلْيِ في حَجَرَاتِها  
 تُسامي عِتاقِ الخيلِ وَزْدًا واشهباً

#### اللقب العبدى

يرى البخيل سبيل المال واحدة  
 إن الجواد يرى، في ماله، سُبُلًا  
 إن البخيل، إذا ما مات، يتبعه  
 سوءُ الثَّنَاءِ ويحوي الوَارِثُ الإيلا  
 فاصدق حديثك، إن المرءَ يتبعه  
 ما كان يَبْنِي، إذا ما تَغَشَّه حُمُلا  
 لَيْتَ البخيلَ يراهُ النَّاسُ كُلُّهُمْ  
 كما يراههم، فلا يُقْرَى، إذا نَزلا

#### حاتم الطائي

أرى قبرَ نَصامٍ بخيلٍ بماله  
 كقبرِ غويٍّ في البطالةِ مفسدٍ

تَرَى جَثْوَتَيْنِ مِنْ تَرَابٍ عَلَيْهِمَا  
صفائح صم من صفيح منضد  
أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي  
عقيلة مال الفاحش المتشدد  
أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة  
وما تُنقص الأيام والدمعُ ينفد  
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى  
لكالطول المُرْخَى وثنياء في اليد

طرفة بن العبد

طلبتُ من الزمان صفاء عيش  
وحضرتُك قنْزُ ما يعطي البخيلُ  
وها أنا ميتٌ إن لم يُعني  
على أسر الهوى الصبرُ الجميلُ

صنعة بن شداد

تجافيتُ عن طبع اللئام لأنني  
أرى البخل يُشْئنا والمكارم تُطلبُ  
وأعلم أن الجود في الناس شيمَةٌ  
تقوم بها الأحرارُ والطبعُ يفلبُ

صنعة بن شداد

أما نل إن الجود لا ينقص الفتى  
ولا يدفع الإمساك عن مال مُكثِر

أحيحة بن الجلاح

وأنني لقوامٌ إلى الضيف موهناً  
إذا أسبل السترُ البخيلُ المواكل

دعا فأجابته كلاب كثيرة  
 على ثقة منسي باني فاعل  
 وما دون ضيفي من تلالٍ تحوزه  
 ليس النفوس إلا أن تحصان الحلائل  
 أرطاة بن سهية

كم من بخيلٍ لو رأى مَنْ بعده  
 جَذْلانَ ينفقُ ماله لم يبخل  
 إننا ننافسُ في ظلالٍ زائلٍ  
 فيه فجائعٌ مثل وقع الجنادل  
 كم قد رأينا قاهرينَ اعزَّة  
 طعنَ الزمانَ جموعهم بالكلل  
 إن التي علقَتْ بها آمالُنا  
 دارٌ تُحْصَرُ كالظلال الأقل  
 وإذا امرؤ سكت النوائج بعده  
 فكان قابليةً به لم تقبل

عبد الله اليشكري

وإنما إذا ما الفيمُ أمسى كأنه  
 سماهيقُ تُربٍ وفي حمراءٍ خرَجُفُ  
 وجاءت بِحُزٍّ كأنَّ صديقَه  
 خلالَ البيوتِ والمباركِ كُرسِفُ  
 وجاء قريعُ الشُّبُولِ يرقصُ قبلها  
 إلى الدفءِ والراعي لها متحرِّفُ  
 نردُ العشائرِ المُتَقِيانِ شَطِئُها  
 إلى الحيِّ، حتى يُمرِّعَ المُتَضَيِّفُ

تَبَيُّتُ إِمَاءَ الْحَيِّ تَطْهِي قُدُورَنَا  
وَيَأْوِي إِلَيْنَا الْأَشْعَثُ الْمُتَجَرِّفُ

#### طَرْفَةُ بَنِ الْعَبْدِ

وَطَاوِي ثَلَاثِ عَاصِمٍ الْبِطْنِ مُزْمِلِ  
بَتِّيْهَاءَ لَمْ يَعْرِفْ بِهَا سَاكِنٌ رَشْمَا  
أَخِي جَفْوَةٍ فِيهِ مِنَ الْإِنْسِ وَحَفْئَةٍ  
يَرَى الْبُؤْسَ فِيهَا مِنْ شَرَّاسَتِهِ تُعْمَى  
وَأَفْرَدَ فِي شَيْعٍ عَجُوزًا إِذَا عَا  
ثَلَاثَةُ أَشْبَاحٍ تَخَالَهُمْ بِهِمَا  
خُفَاءَ عُرَاءَةٍ مَا اغْتَنَوْا خَبِرَ مَلَّةٍ  
وَلَا عَرَفُوا لِلْبُرِّ مَذْ خُلِقُوا طَعْمَا  
رَأَى شَبَحًا وَسَطَ الظَّلَامِ فِرَاعَةٍ  
فَلَمَّا بَدَأَ ضَيْفًا تَسْوُورَ وَاهْتَمَّا  
وَقَالَ هِيَ رِيَاءُ ضَيْفٍ وَلَا قِرَى  
بِحَقِّكَ لَا تَصْرُفْهُ تَالِيلَةَ اللَّحْمَا  
وَلَا تَعْتَنِزْ بِالْعُنْمِ عَلَّ الَّذِي طَرَا  
يُظَنُّ لَنَا مَا لَا فَيُوسَعُنَا ذَمَّا  
وَقَالَ ابْنُهُ لَمَّا رَاهُ بِخَيْرَةٍ  
أَيَا ابْنِ الْأَبْحَنِ وَيَسْمُرْ لَهُ طَعْمَا  
فَرَوَى قَلِيلًا ثُمَّ أَحْجَمَ بُرْهَةً  
وَلَنْ هُوَ لَمْ يَنْبَغِ فَتَاهُ فَقَدْ هَمَّا  
فَبَيْنَا هَمَّا عُنْتُ عَلَى الْبُعْدِ عَائَةً  
قَدْ انْتَضَمَتْ مِنْ خَلْفٍ مِسْخَلِهَا نَظْمَا

عِطَاشاً تَرِيدُ الْمَاءَ فَانْسَابَ نَحْوَهَا  
 عَلَى أَنَّهُ مِنْهَا لِيَجِيَهَا أَظْمَا  
 فَامْهَلَهَا حَتَّى تَنْزِلَ عِطَاشُهَا  
 فَارْسَلْ فِيهَا مِنْ كِنَانَتِهِ سَهْمَا  
 فَخَرْتُ نَحْوِي ذَاكَ جَحْشٍ سَمِينَةً  
 قَدْ اكْتَنَزَتْ لِحْمًا وَقَدْ طُبِّقَتْ شَحْمَا  
 فَيَا بَشِيرَهُ إِذْ جَرَّهَا نَحْوَ قَوْمِي  
 وَيَا بَشِيرَهُمْ لَمَّا رَأَوْا كَلَمَهَا يَنْتَمِي  
 فَبَاتُوا كِرَامًا قَدْ قَضَوْا حَقَّ ضَيْفِهِمْ  
 فَلَمْ يَغْرَمُوا غُرْمًا وَقَدْ غَنِمُوا غُنْمَا  
 وَيَاكَ ابْوَهْم مِنْ بَشَاشَتِهِ أَبَا  
 لِضَيْفِهِمْ وَالْأُمُّ مِنْ بَشِيرِهَا أَمَّا

#### الحميئة

أَلَا أَرَيْتُ عَيْنِي، فَبِتُّ أُبِيرُهَا  
 هَذَا غَدٍ، أَحْبَبِي بَلَنْ لَا يَضِيرُهَا  
 إِذَا النَّجْمُ اضْمَى، مَغْرَبَ الشَّمْسِ، مَائِلًا  
 وَلَمْ يَكُ، بِالْأَفْئَاقِ، بَرْقٌ يَنْبِيرُهَا  
 إِذَا مَا السَّمَاءُ، لَمْ تَكُنْ غَيْرَ جَلْبَةٍ  
 كَهَيْئَةِ بَيْتِ الْعَنْكَبُوتِ، يُنْبِيرُهَا  
 فَقَدْ عَلِمْتُ غَوْثَ بَأْسًا سَرَّائِهَا  
 إِذَا أَمَلْتُ، بَعْدَ السُّرَارِ، أُمُورُهَا  
 إِذَا الرِّيحُ جَاءَتْ مِنْ أَمَامِ أَظَانِفِ  
 وَالسَّوْتِ، بِأَطْنَابِ الْبَيْوتِ، مَسْدُورُهَا  
 وَإِنَّا نَهْنِ الْمَالَ، فِي غَيْرِ ظُلَّةٍ  
 وَمَا يَشْتَكِينَا، فِي السَّنَنِ، ضَرِيرُهَا

إذا ما بخيل الناس هَرُثُ كلابه  
 وشق، على الضيف الضعيف، عقورها  
 فإني جَبَانُ الكلبِ، بَيْتِي مُوطَأُ  
 أجود، إذا ما النفس شح ضميرها  
 وإن كلابي قد اهـَرُثُ وعُوثت  
 قليل، على مَنْ يَعْتَرِينِي، هَرِيرها  
 وما تشتكي قدرِي، إذا الناس امحلت  
 أوثغها طورا، وطورا أَمِيرها  
 وابسرُ قدرِي بالفضاء، قليلها  
 يرى غيرمضنون به، وكثيرها  
 وإبلي رفن أن يكونَ كريمها  
 عَقِيرأ، أمام البيتِ، حينَ أَثِيرها  
 أَثاوِرُ نفسِ الجُودِ، حتى تُطِيعَنِي  
 واتركُ نفسَ البُخلِ، لا استشيرها  
 وليس على ناري حجابٌ يَكُثُها  
 المستويص ليلاً، ولكن أنيرها  
 فلا، وأبيك، ما يظلُّ ابنُ جارتِي  
 يَطوِفُ حَوالِي قَدْرِنَا، ما يَطوِرُها  
 وما تشتكينِي جارتِي، غير أنها  
 إذا غابَ عنها بعلُها، لا أزورها

حاتم الطائي

ارسمًا جديداً، من نَوَارِ، تَعْرِفُ  
 تسائله إذ ليس بالدار موقِفُ  
 تَبِعَ ابْنَ عَمِّ الصَّدِيقِ، حيثُ لَقِيَتْهُ  
 فلانَ ابْنَ عَمِّ السُّوءِ، إن سرُّ يُخلفُ

إذا مات منا سيد قام بعده  
 نظيره، يغني غناه ويخلف  
 وإنني لأقري الضيف، قبل سؤاله  
 وأطعم قداماً، والأسنة ترعف  
 وإنني لأخزي أن ترى بي بطنه  
 وجارات بيتي طاوياء، ونحف  
 وإنني لأعشي أبعد الصي جفنتي  
 إذا حرك الأطناب نكباء حرجف  
 وإنني أرمي بالمدواة أهلها  
 وإنني بالاعداء لا أئنكف  
 وإنني لأعطي سائلي، ولزئما  
 أكلف ما لا استطيع، فكلف  
 وإنني ليموم، إذا قيل حاتم  
 نبا نبوة، إن الكريم يعنف  
 سائلي، وتائب بي أصول كريمة  
 وأبواء صدق، بالمودة، شرفوا  
 واجعل مالي دون عرضي، إنني  
 كنلكم ممّا أفيد وأتلف  
 واغفر، إن ركت بؤلاتي شملة  
 ولا خير في المولى، وإذا كان يعرف  
 سائصره، إن كان للمحق نابغاً،  
 وإن جاز لم يحجز عليّ القحط  
 وإن ظلموه قمت بالسيف دونه  
 لأنصره، إن الضيف للضعيف يؤنف

وإني، وإن طَالَ التَّوَالُ، لَتَيْتُ  
وَيَغْطِئُنِي، مَاوِي، بَيْتُ مُسْقَفُ  
وإني لَجَزِي بِمَا أَنَا كَاسِبُ  
وكل امرئٍ رهن بما هو متلفُ

حاتم الطائي

وَمُسْتَنْبِحٍ يَخْطِي السَّوَاءَ وَيُوْنَهُ  
مِنَ اللَّيْلِ بَابًا ظُلْمَةً وَسُتُورَهَا  
رَفَعَتْ لَهُ نَارِي فَلَمَّا افْتَدَى بِهَا  
رَجَرْتُ كِلَابِي أَنْ يَهْرُ عَقُورَهَا  
فَلَا تَسْأَلِينِي وَاسْأَلِي عَنْ خَلِيقَتِي  
إِذَا رَدَّ غَافِي الْقَدْرَ مَنْ يَسْتَعِيرُهَا  
وَكَانُوا قُعُودًا حَوْلَهَا يَرْقُبُونَهَا  
وَكَاثَتْ قَتَاةَ الْحَيِّ مِمَّنْ يُنِيرُهَا  
تَرَنِي أَنَّ قِنْدَرِي لَا تَرَالُ كَلَّتْهَا  
لِذِي الْفَرُوزَةِ الْمَفْرُورِ أَمْ يَزُورُهَا  
مُبَرَّزَةٌ لَا يُجْعَلُ السُّتْرُ ثَوْنَهَا  
إِذَا: أَحْمَدُ النَّيْرَانُ لَأَخَ بَشِيرُهَا  
إِذَا السُّبُلُ رَاحَتْ ثُمَّ لَمْ تَقْدِرْ لَحْمَهَا  
بِالْبَانِهَا ذَاقَ السُّنَّانُ عَقِيرُهَا  
وإني لَتَرَاكَ الضَّعِيفَةَ قَدْ بَدَا  
تَرَاهَا مِنَ الْمَوَالِي فَلَا اسْتِثِيرُهَا

هوف بن الأحوص

أَلَا مَرَقَتْ أَسْمَاءُ وَهِيَ طَرِيقُ  
وَبَانَتْ عَلَى أَنَّ الْخَيَالَ يَشْوِقُ



بِحَاجَةٍ مَحْزُونٍ كَأَن فُؤَادَهُ  
جَنَاحٌ وَهِيَ عَظْمَاءُ فَهُوَ خَفِيقُ  
وَهَانَ عَلَى أَسْمَاءَ أَن شَطَطِ النَّوَى  
يَحْنُ إِلَيْهَا وَإِلَيْهِ وَيَتَوَقُّ  
تَرِينِي فَإِنَّ الْبُخْلَ يَا أُمَّ هَيْثُمِ  
لِيَصْلِحَ أَخْلَاقُ الرِّجَالِ سَرِقُ  
تَرِينِي وَخُطِّي فِي فَوَاقِي فَإِنِّي  
عَلَى الْحَسَبِ الزَّكَاكِ الرَّفِيعِ شَفِيقُ  
وَأَنْتِ كَرِيمٌ تُو عِيَالِ تَهْمُنِي  
نَوَائِبُ يَغْشَى ذُرُومَهَا وَحَقِيقُ  
تُسْتَنْبِجُ بَعْدَ مِنَ اللَّيْلِ بِأَرْدَا  
تَلُفُّ الرِّيحَ ثَوْبَهُ وَيُسْرِقُ  
تَلْقَى فِي عَيْنٍ مِنَ الْمَزْمَنِ وَابِقِ  
لَهُ هَيْدَتٌ دَانِي السَّحَابِ نَوَقِ  
أَضْفَتْ فَلَمْ أَفْحَشْ عَلَيْهِ وَلَمْ أَقْلِ  
لَا حَرِمَهُ إِنَّ الْمَكَانَ مَضِيقُ  
فَقُلْتُ لَهُ أَهْلًا وَسَهْلًا وَمَرْحَبًا  
فَهَذَا صَبُوحُ رَاهِمٍ وَصَدِيقُ  
وَضَاكُكُهُ مِنْ قَبْلِ عِرْفَانِي إِسْمُهُ  
لِيَلْتَأَسَ بِي إِنَّ الْكَرِيمَ رَفِيقُ  
وَقُمْتُ إِلَى الْبَرَكِ الْهَوَاجِدِ فَأَتَقْتُ  
مَقَامِيذُ كَوْمٍ كَالْجَاوِلِ رُوَقُ  
بِأَسْمَاءَ مِرْيَاحِ النَّتَاجِ كَأَنَّهَا  
إِذَا عَرَضَتْ بَيْنَ الْعِشَارِ فَنِيقُ

بِخَضْرَىٰ مَسَاقٍ أَوْ بِتَجَلَّاءَ قُرَّةٍ  
 لَهَا مِنْ أَمَامِ النَّكَبَيْنِ فَتَقِيْقُ  
 وَقَامَ إِلَيْهَا الْجَارِدَانِ فَأَوْدَا  
 يُطِيرَانِ عَنْهَا الْجِلْدَ وَهِيَ تَفُوقُ  
 فَجُرْ إِلَيْنَا ضَرْعُهَا وَسَنَاوُهَا  
 وَأَنْزَمُرُ يَحْبُو لِلْقِيَامِ عَتِيقُ  
 بِقَيْرٍ جَلَا بِالسَّيْفِ عَنْهُ غِشَاءُ  
 أَعَى بِإِخَاءٍ لِلصَّالِحِينَ رَفِيقُ  
 فَبَاتَ لَنَا مِنْهَا وَلِلْخُصِيفِ مَوْهِنًا  
 شِوَاءَ سَمِينٍ زَاهِقُ وَغَبِيقُ  
 وَبَاتَ لَهُ دُونَ الصَّبَا وَهِيَ قُرَّةُ  
 لِحَافٍ وَمَصْقُولُ الْكِسَاءِ رَفِيقُ  
 وَكُلُّ كَرِيمٍ يَنْتَقِي النِّدْمَ بِالْقَرَى  
 وَلِلْخَيْرِ بَيْنَ الصَّالِحِينَ طَرِيقُ  
 لَقَمْرُكَ مَا ضَاعَتْ بِإِلَادٍ بِأَهْلِهَا  
 وَلَكِنْ أَخْلَاقُ الرِّجَالِ تَضِيقُ  
 نَمَتْنِي عُروْقُ مِنْ رُدَاةٍ لِلْعُلَا  
 وَمِنْ فَخْكَى وَالْأَشَدُّ عُروْقُ  
 مَكَارِمُ يَجْعَلُنَ الْفَتَى فِي أَرْوَةِ  
 يَفَاعٍ وَيَمْعَضُ الْوَالِدِينَ نَقِيقُ

عمرو بن الأهتم

غَيْثُ الْأَرَامِلِ وَالْإِيْتَامِ كُلُّهُمْ  
 لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسُ إِلَّا ضَرْأً أَوْ نَفْعًا

الأعشى

من الأكرمين منصباً وضريبة  
إذا ما شتاً تلوي إليه الأراملُ  
زهير بن أبي سلمى

وإنني لأدعو الضيفَ بالضيوفِ بعنما  
كسا الأرض نضاحَ الجليدِ وجامئهُ  
لأرمئهُ إنَّ الكرامةَ حقُّهُ  
ومثلالنِ عندي قرئهُ وتباعئهُ  
أبيتُ أعشَّيه السَّديفَ وإنني  
بما نالَ حتى يتركَ الحميَّ حامئهُ  
إذا أُخِمِدَ النيرانُ من حنَّ القري  
رايتُ سناً ناري يَشُبُّ اضطرامئها

مضرس بن رهي

وما أُخِمِدَتْ نارُ لنا نون طاري  
ولا نَمَتْ في النازلينِ نزيلُ  
السماواتِ

\*\*\*\*\*

## الفصل الثاني

### المشهد الإنساني لموضوع المرأة هي الشعر الجاهلي

أمن ريحانة الراعي السميعُ  
يؤرقني وأصحابي مجوعُ  
سباهما الصمة الجسمي غصباً  
كلان ياض غرتها صديع  
وحالت نونها فرسانُ قيس  
تكشفُ عن سواعدها السروع  
إذا لم تستطع شيئاً فدعُ  
وجاوزه إلى ما تستطيع  
رايت ناساً يكرهون بناتهم  
وفيهن- لا تُكذَّبُ - نساء صوالح  
وفيهن - والأيام تعثر بالفتى -  
نوابٍ لا يملَّكُه ونوائح  
ومنا الذي منع الوائدا  
ومنا الذي أحيا الوئيد فلم يرأد  
ومنا الذي أحيا الوئيد ولم يرلُ  
أبياً على الأعداء ان يتهضما

## المشهد الجمالي للمرأة

وبيضيةٍ خدرٍ لا يُرامُ خباياها  
تمتعتُ من لهوبها غير مُعجل  
هيفاءً مقبلةً عجزاً مدبرةً  
لا يُشتكى قصرٌ منها ولا طولُ  
سباطُ البنانِ والعمرانينِ والقنا  
لِطافِ الخصورِ في تمامِ وإكمالِ  
ملءِ الوشاحِ وصفرِ الدرعِ بهكنةً  
إذا تلتى يكاد الخصرُ ينخزلُ  
إذا تُعالجُ قرناً ساعةً فترتُ  
وامتزُ منها نَنوبُ المتنِ والكفلُ  
وتنوءُ تثقلُها روابقُها  
فِئفأ الضميرِ ينوءُ بالقوسِ  
ترى حَمَشاً في صدرها ثم إنَّها  
إذا أبهرتُ وألستُ بِمُكْتَنِزِ عبلِ  
وربَّ له ثِقْلُ وخصرٌ مهفُفُ  
وخدُّ به وردٌ وساقٌ حَنُكُجُ  
بجيد مغزلةٍ أمماء خاذلةٍ  
من الطباءِ تراعي شانناً خرقاً  
النشترُ مسكٌ والوجهُ نفا  
نيرٌ، وأطرافُ البنانِ عَنَمُ  
كبكر المقناة البيضاء بصفرةٍ  
غذاها نَميرُ الماءِ غيرِ المحلِّ  
أشريتُ لونَ صفرةٍ في بياضِ  
وفي في ذاك لثَنَةُ غيداءِ

غدائره مستشزاة إلى العلا  
 تحلّ الذاري في مثنى ومرسل  
 وفرع يزقن المت أسود قاهماً  
 اثبت كقنبي النخلة المتعكل  
 ووصف يثنى في العفاص كأنه  
 عليها إذا نكت غدائرها كرم  
 تصد وتبدي عن اسيل وتثقي  
 بناظرة من وحش وجرة مطفل  
 واوانس مثل النسي  
 حور العيون قد استبيننا  
 وحاجب كالنون فيه بسطة  
 أجاده الكاتب خطاً بالقلم  
 واقنى كحد السيف يشرب قبلها  
 واشنب رفاق الثنايا له نظم  
 بثغر كمثل الاقحوان منور  
 نقى الثنايا اشنب غير اعمل  
 وعنت بوسل والزمان يسوف  
 حوراء ناظرها حسام مرفق  
 نشوانة صهباء منهل ثغرها  
 نر ويقتها سلاف قرقف  
 يقل به برز انيابها  
 إذا طروب الطائر المستجر  
 وتبسم عن المي كأن منوراً  
 تحلل حر الرمل بغص له ندي

سَقَنهُ إِيَّاهُ الشَّمْسُ إِلَّا لِيَثَابَهُ  
أُسُفٌ وَلَمْ تُخَيِّمْ عَلَيْهِ بِإِثْمِهِ  
وَجِيدٌ كَجِيدِ الرِّثْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ  
إِذَا هِيَ نَحُتُهُ وَلَا بِمَعْطَلٍ  
مَهْزِفَةٌ بِيَضَاءٍ غَيْرِ مُفَاضَةٍ  
تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسُّجْنَجَلِ  
وَتُحِيَاءُ، مِثْلَ حُقِّ الْعَاجِ، رَخْصَاءُ  
حَصَانَاءُ، مِنْ أَكْفِ اللَّامِسِينَا  
وَمِنْ نَهْبٍ يَلُوحُ عَلَى تَرِيپٍ  
كَلَوْنِ الْعَاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونٍ  
قَدْ نَهَذَ الثَّدْيُ عَلَى نَحْرِهَا  
فِي مُشْرِقِ ذِي صَبَحٍ نَائِرٍ  
وَكَاثِمًا سُقِيَّتْ تَرَائِبُهَا  
وَالنُّحْرُ مَاءَ الْحُسْنِ إِذْ تَبَدُّو  
وُثِّمَتْ مَذَارِعُهُ بِوُثْمٍ بَيْنَهَا  
خَلَلٌ، كَمَا وَثَّمِ الْاَكْفُ عَذَارَى  
وَأَنَّهَا كَمِهَابِ الْجَوْ نَاعِمَةٌ  
تَدْنِي التُّصَيْفَ بِكَفٍّ غَيْرِ مُوشُومَةٍ  
لِضَوَاءِ أَطْلَالٍ بِبِرْقَةِ تَهْمَدٍ  
تَلُوحُ كَبَاقِيِ الْوُثْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ  
وَدَارُ لَهَا بِالرُّقْمَتَيْنِ كَاتِمَا  
مَرَاجِعُ وَثْمٍ فِي نَوَاضِرِ مَعْصَمٍ  
وَتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرِ شَتْنٍ كَانَهُ  
أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيْكُ إِسْحَلٍ

بِمَخْضِبٍ رَخِصٍ كُلُّ بِنَائِهِ  
 عَنْهُمْ يَكَادُ مِنَ اللِّطَافَةِ يَعْقِدُ  
 وَامْتَدَّ مِنْ أَعْضَانِهَا قَصَبٌ  
 فَعَمَّ زَهْمَتَهُ مَرَاتِقُ دُرْدُ  
 وَالْمِعْصَمَانِ فَمَا يُرَى لَهَا  
 مِنْ نَعْمَةٍ وَبِضَاضَةٍ زُنْدُ  
 وَكُلُّ كَعَابٍ خَذَلَةٍ الصَّاقِ فُخْمَةٍ  
 لَهَا مَنُجِبٌ فِي آلِ ضَبَّةٍ طَامِعُ  
 تَمْشِي وَتَرْفُلُ فِي الثِّيَابِ كَانَهَا  
 غَصَنٌ تَرْتُخُ فِي نَقَا رَجَرَا  
 مَصْرُكٌ بِفَوْدَيَّ رَاسَهَا فَتَمَاطِلُتُ  
 عَلَيَّ هَضِيمَ الْكَشْحِ رُبَا الْمُخْلُخِلِ  
 وَكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالْجَدِيلِ مَخْضِرِ  
 وَسَاقٍ كَأَنْبُوبِ السَّقْيِ الذَّلِيلِ  
 صَادَتْ فَوَادِي بَعِينَيَّ مَفْزِلُ خَذَلَتْ  
 تَرَعَى أَغْنُ غَضِيضاً طَرَفُهُ خَرِقَا  
 وَيَارِدُ رَتَلِي، عَذِبٌ مَذَاقُهُ،  
 كَأَنَّمَا عُلُّ بِالْكَافُورِ، وَاجْتَبَقَا  
 وَجِيدِ أَمَاءٍ لَمْ تُذَمَّرْ فَرَائِضُهَا  
 تَرَعَى الْأَرَاكُ، تَعَاطَى الْمَرْدُ وَالْعُورَا  
 وَكَفَّلَ كَالنَّقَا مَالَتْ جَوَانِبُهُ  
 لَيْسَتْ مِنَ الرُّلِّ أَوْرَاكَا وَمَا انْتَطَقَا  
 كَانَهَا دُرَّةٌ زَهْرَاءُ أَخْرَجَهَا  
 غَوَاصُّ دَارِيْنٍ يَخْشَى دُونَهَا الْغُرَقَا

الأعشى



منازلُ تطلعتُ البدرُ بها  
 مبرقععاتِ بظلمةِ الشُّعرِ  
 هباتِ قوادي منهن جاريةُ  
 مكحولة المقلتين بالحَوَرِ  
 تريك من ثغرها إذا ابتسمت  
 كلَّسَ مدام قد حُفَّ بالثُّررِ  
 أعارتِ النظبي سحرَ مقلتها  
 ويات ليثُ الشُّرى على حذرِ  
 حُؤدُ رداخ هيفاء فاتنةُ  
 تُخجل بالحسن بهجة القمرِ  
 اغرنُ مليح الدلِّ أحورُ أكحلُ  
 أنجُ نقي الخدِّ أبلجُ أبعجُ  
 له حاجب كالنون فوق جفونه  
 وثغر كزهر الأقحوان مقلجُ  
 وردك له ثقل وخصر مهفهفُ  
 وخدُّ به ورد وساق خنلجُ  
 ويطن كطي السابريّة لينُ  
 أقبُ لطيف ضامر الكشح مُنمَجُ

هنتربن شداد

وفي الحيّ أحوى ينفخُ المرءُ شادنُ  
 مظاهِرُ سيمطي لؤلؤ وزيرجد  
 خذول تراعي ريرياً بضميلةِ  
 تناول أطراف البرير وترتدي  
 وتبسمُ عن المي كأن منوذاً  
 سقته إيأة الشمس إلا لثاته

تخلَّلَ حَرُّ الرَّمْلِ بِعَصَصٍ لَهُ نَدَى  
أُسْفَهُ وَلَمْ تَكْدَمْ عَلَيْهِ بِإِثْمَدٍ  
وَوَجْهَهُ كَأَنَّ الشَّمْسَ الْقَذْرَ دَاخِلًا  
عَلَيْهِ نَقْيُ الْبُيُوتِ لَمْ يَتَخَذْ

#### طرفة بن العبد

وَإِذَا تُنَازَعَكَ الْحَبِيدُ رَأَيْتَهَا  
حَسَنًا تَبَشُّمُهَا لَذِيذُ الْكَرْعِ  
كَغَرِيضٍ سَارِيَةٍ أَدْرَكَتْهُ الْحُبَا  
مِنْ مَاءِ أَشْجَرٍ طَيِّبٍ الْمُسْتَنْقَعِ  
ظَلَمَ الْبِطَاحُ لَهُ أَنْهَالُ حَرِيصَةٍ  
فَصَفَا النُّطَافُ بِهَا بُعَيْدَ الْمَقْلَعِ  
لَعِبَ السَّيُولُ بِهِ فَاضْبَحَ مَائُهُ  
غُلًّا تَقْطَعُ فِي أَصُولِ الْخَزْزَعِ

#### الحدادة

كَأَنَّ رِيْقَتَهَا بَعْدَ الْكَرَى اغْتَبَقَتْ  
مِنْ طَيِّبِ الْبُرَاقِ لَهَا يَغْدُو أَنْ عَتَقَا  
شَجَّ الْمُنْقَاةِ عَلَى نَاجِيَتِهَا شَيْمًا  
مِنْ مَاءِ لَيْثَةٍ لَا طَرْقَاءَ وَلَا رَنْقَا

#### زهير بن أبي سلمى

إِذَا تَسْتَبِيكَ بِذِي عُسْرٍ وَاضِحٍ  
عَذْبٍ مَقْبُولٍ لَذِيذِ الْمَطْعَمِ  
وَكَأَنَّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ  
سَبَقَتْ عَوَاضَهَا إِلَيْكَ مِنَ الْفَمِ

أو روضاً أنفأ تَضَمُّنَ نَبْئِهَا  
 غَيْثٌ قَلِيلُ السَّخْنِ لَيْسَ بِغَلَمٍ  
 جَانَتْ عَلَيْهِ كُلُّ بِخْرٍ ثَرَّةٍ  
 فَتَرَكْنَ كُلُّ قَرَارَةٍ كَالدَّرَمِ  
 سَخَا وَتَسْكَاباً فَكُلُّ عَشِيَّةٍ  
 يَجْرِي عَلَيْهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَّصِرْ  
 هفترة بن شداد

فَمَا إِنْ رَحِيقُ سَبَبِهَا التُّجَا  
 رُ، مِنْ أُنْزِعَاتٍ فَوَادِي جَنْزٍ  
 سُلَاقَةُ رَاحٍ تُرِيكَ الْقَذَى  
 تُصَفِّقُ فِي بَطْنٍ يَنْقُ وَجَرٍ  
 بِمِزْجٍ مِنْ الْعَذْبِ عَذْبِ السَّرَاةِ  
 تُزَفِّقُهُ الرِّيحُ بَعْدَ الْمَطَرِ  
 تَحَنَّنَ عَنْ شَاهِقٍ كَالْحَصِيدِ  
 رُ، مُسْتَقْبِلَ الرِّيحِ وَالْفَيْءِ قَرٍ  
 فَشَجَّ بِهِ ثَبَرَاتِ الرُّصَا  
 فِي، حَتَّى تَزِيلَ رُنُقُ الْكَدَرِ  
 فَجَاءَ وَقَدْ قَسَمَلَتْهُ الشُّمَا  
 لُ، عَذْبُ الْمَذَاقَةِ بَسْرَ الْخَصِرِ  
 بِأَطْيَبِ مِنْهَا إِذَا مَا النُّجُو  
 مُ، اَمْتَقَنَ مِثْلَ هَوَادِي الصُّنَرِ  
 أبودايب الهذلي

حَانَ الرَّحِيلُ وَلَمْ تَوَدُّعْ (مَهْنَدًا)  
 وَالصَّبِيحُ وَالْإِمْسَاءُ مِنْهَا مَوْعِدِي

فِي إِثْرِ غَانِيَةٍ رَمَتْكَ بِسَهْمِهَا  
 فَاصَابَ قَلْبَكَ غَيْرَ أَنْ لَمْ تُقْصِدِ  
 غَزِيَّتَ بِذَلِكَ إِذْ هُمْ لَكَ جِيرَةٌ  
 مِنْهَا بِعَطْفِ رَسَالَةٍ وَتَوَدُّدِ  
 وَلَقَدْ اصَابَ فَرْأَاهُ مِنْ حَبِّهَا  
 عَنْ ظَهْرِ مِرْنَانٍ بِسَهْمٍ مُضَرَّدِ  
 وَالنَّظْمُ فِي سَلَكِ يُزَيِّنُ نَحْرَهَا  
 نَقَبٌ تَوَقَّدَ كَالشَّهَابِ الْمَوْقَدِ  
 صَفَرَاءُ كَالسَّيْرَاءِ أَكْمَلَ خَلْقُهَا  
 كَالْفَخْرِ فِي عُلُوتِهِ الْمُتَاوَدِ  
 وَالْبَطْنُ ذُو عُنَيْنٍ لَطِيفٌ طَيْهٍ  
 وَالنَّحْرُ تَنْقُضُجُهُ بِثَدْيٍ مُقْعَدِ  
 مَخْطُوطَةُ الْمُتَنِّينِ غَيْرُ مُفَاضَةٍ  
 رُبَا الرُّوَابِ بِخُضَّةِ الْمُتَجَرَّدِ  
 قَامَتْ تَرَاوِي بَيْنَ سَجْفَيْنِ كَلَّةٍ  
 كَالشَّمْسِ يَوْمَ طُلُوعِهَا بِالْأَسْفَدِ  
 أَوْ نَوْءٍ صَدْفِيَّةٍ غَوَاضِهَا  
 بِوَهْجٍ مَتَى يَرَاهَا يَهْلُ وَيَسْجُدِ  
 أَوْ نَمِيَّةٍ مِنْ مَرْمَرٍ مَرْفُوعَةٍ  
 بُنِيَتْ بِأَجْرٍ تُشَادُّ بِقَرَدِ  
 سَقَطَ النُّصَيْفُ وَلَمْ تُرِدْ إِسْقَاطَهُ  
 فَتَنَّاوَلْتَهُ وَأَتَقْتُنَا بِالْيَدِ  
 بِمَخْضُوبٍ رَخِيصٍ كُلَّ بَنَانِهِ  
 عَنْنَمُ يَكَادُ مِنَ اللَّطَافَةِ يُغْفَدِ

نَظَرْتُ إِلَيْكَ بِحَاجَةٍ لَمْ تَقْضِهَا  
 نَظَرُ السَّقِيمِ إِلَى وَجْهِ الْقَوْدِ  
 تَجَلَوْا بِقَانَتَيَّ حَمَامَةِ أَيْكَةٍ  
 بَرْدًا أَسِفًا لِثَائِهِ بِالْإِجْمِدِ  
 كَالْأَقْحَوَانِ غِدَادَةٌ غَسَبَ سَمَائِهِ  
 جَعَلْتُ أَعَالِيَهُ وَأَسْفَلَهُ نَدِي  
 لَوْ أَنَّهَا عَرَضَتْ لِأَشْمَطِ رَاهِبٍ  
 عَبْدُ الْإِلَهِ صَرُورَةٌ مُتَعَبِّدِ  
 لَرْنَا لِرُؤْيَيْهَا وَحَسَنٍ حَدِيثُهَا  
 وَلِخَالِهِ رَشْدًا وَإِنْ لَمْ يَرُشِدِ  
 بِتَكْلُمٍ لَوْ تَسْتَطِيعُ كَلَامُهُ  
 لَنَنْتَ لَهُ أَرْوَى الْهَضَابِ الْمُقْنَدِ  
 وَيَفَاحِمٍ رَجُلٍ أَثْبِتَ نُبُتُهُ  
 كَالْكَزْمِ مَالًا عَلَى التَّعَامِ الْمُسْنَدِ

النايفة الذبياني

### مشهد المرأة الظالمة

بَكَرْتُ سَمِيَّةً بِكَرَّةٍ فَتَمَّتْ  
 وَغَدَتْ غَدَوْ مُفَارِقٍ لَمْ يَزْمَعْ  
 وَتَزَوَّجْتُ عَيْنِي غِدَادَةً لَقِيَتْهَا  
 بِأَوَى الْفُنَيْزَةِ نَظَرَةً لَمْ تَنْفَعِ  
 وَتَحَسَّنْتُ حَتَّى اسْتَبَثَّكَ بِوَضْعِ  
 صَلَاتٍ كَمَا نَتَّخَذَ الْغَزَالُ الْإِتْلَعَ  
 وَبَعَلَّتْنِي حَوْرَاءَ تَمَسُّبٍ طَرَفُهَا  
 وَسَنَانٍ، حُرَّةٌ مُسْتَهْلٌ الْأَنْمَعِ

وإذا تنازعتك الحديث رأيتها  
 حسناً تبسّمها لفيذ الكرع  
 كغريض سارية أرتك الضبا  
 من ماء أسجر طيب المستنقع  
 ظلم البطاح بها انهلال حريصة  
 فصفا النطاف لها بُعيد القلع

#### الحادرة

تبسّر خليلي هل ترى من طعائن  
 تحمّلن بالعلياء من فوق جرثم  
 علّسن بانماط عتاق وكلّة  
 يردّ حواشيها مشاكهة النّم  
 وورّكن في السويان يعلون متنة  
 عليهنّ نل الناعم المتنعّم  
 وفيهن ملهى للصّبيقي ومنظر  
 انيق لقين الناظر المتوسّم  
 بكرن بكوراً واستحرن بسحرة  
 فهن لوادي الرّس كاليد للفم  
 جعلن القنان عن يمين وخرّنه  
 ومن بالقنان من حجل ومحرم  
 ظهرن من السويان ثم جزعنه  
 على كلّ قينيّ قشيب وفلم  
 كأن فتاك العهن في كلّ منزل  
 نزلن به حب القنا لم يحطّم

فلَمَّا وَرَدَ الْمَاءَ رُزِقُوا جَمَاءُ  
وَضَعْنَ عِصًى الْحَاضِرِ الْمُتَخَيَّمِ  
زُهَيْرِ بْنِ أَبِي سَلَمَى

لَمَنْ ظَلَعْنَ تَطَالُعٍ مِنْ ضَبِيبٍ  
فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الْوَادِي لَحِينٍ  
تَبَضُّزْ هَلْ تَرَى ظَلْعُنَا عَجَالاً  
بِجَنْبِ الضُّمَحْمَانِ إِلَى الْوَجِينِ  
مَرِدَّةً عَلَى شَرَاظٍ فَذَاتِ هَجَلٍ  
وَنُكَّيْنِ الذَّرَائِحِ بِالْيَمِينِ  
وَهُنَّ كَذَاكَ حِينَ قَطَعْنَ فَلَجاً  
كَأَنَّ حَمُولَهُنَّ عَلَى سَفِينِ  
يُشَبُّهُنَّ السَّفِينُ وَهُنَّ بُحْتُ  
عُرَاضَاتِ الْأَبَاهِرِ وَالشَّفُونِ  
وَهُنَّ عَلَى الرِّجَائِزِ وَاكْنَاتِ  
قَوَاتِلِ كُلِّ أَشْجَعٍ مُسْتَكِينِ  
كَفِزْلَانِ خَذَلْنَ بِذَاتِ ضَالٍ  
تَنَوَّشُ الدَّانِيَاتِ مِنَ الْفُصُونِ  
ظَهَرْنَ بِكُلَّةٍ وَسَدَلْنَ أُخْرَى  
وَتَقَيَّنَ الْوَصَاوِعَ لِلْعَيُونِ  
أَرِيْنَ مُحَاسِنَا وَكُنَّ أُخْرَى  
مِنَ الْأَجْيَادِ وَالْبَشَرِ الْمُحْصُونِ  
وَمِنْ نَهَبٍ يَلُوحُ عَلَى تَرِيْبٍ  
كَلُونِ الْعَاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونِ  
وَهُنَّ عَلَى الظَّلَامِ مُطْلَبَاتُ  
طَوِيلَاتِ السَّفَوَائِبِ وَالْقُرُونِ

إِذَا مَا قُتِنَتْهُ يَوْمًا بِرَهْنٍ  
 يَعْرِزُ عَلَيْهِ لَمْ يَرْجِعْ بِحِينٍ  
 بِتَلْهِيةٍ أَرِيشَ بِهَا سَهَامِي  
 تَبُذُّ الْمُرْشِقَاتِ مِنَ الْقَطِينِ  
 عَلَوْنَ رِيَاوَةَ وَهَبَطْنَ غَيْبًا  
 فَلَمْ يَرْجِعْ مَنْ قَائِلَةُ لَحِينٍ  
 فَقُلْتُ لِبَعْضِهِنَّ، وَشُدُّ رَحْلِي  
 لَهَا جِرَّةٌ نَصَبْتُ لَهَا جَبِينِي  
 لَعَلَّكَ إِنْ صَرَمْتَ الْحَبْلَ مِنِّي  
 كَذَاكَ أَكُونُ مُصْحِبَتِي قُرُونِي

المثقب العبدى

تَأْمَلُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَانٍ  
 يَمَانِيَّةٍ قَدْ تَفَتَّدِي وَتَرُوحُ  
 كَعَوْمِ السُّفِينِ فِي عَوَارِبِ لُجَّةٍ  
 تُكَفِّئُهَا فِي مَاءٍ بِجَلَّةٍ رِيحُ  
 جَوَانِبُهَا تَفْشَى الْمَتَالِفَ أَشْرَفَتْ  
 عَلَيْهِمْ صُهَبٌ مِنْ يَهُودَ جَنُوحُ

عبيد بن الأبرص

وَدُعْ هَرِيرَةٌ إِنْ السَّرَكَبَ مَرْتَحِلُ  
 وَهَلْ تَطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ  
 غَرَاءُ فَرَعَاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا  
 تَمْشِي الْهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَجِلُ  
 كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا  
 مَرُّ السَّحَابَةِ لَا رِيثٌ وَلَا عَجَلُ



تسمع للحلي وسواساً إذا انصرفث  
 كما استعانَ برِيحٍ عَشْرِقٍ زَجَلُ  
 ليست كمن يكره الجيرانَ طلعَها -  
 ولا تراها لسرَّ الجارِ تَخْتَبِلُ  
 يكادُ يصرُّها لولا تشنُّها  
 إذا تقوُّمُ إلى جارِتها الكسلُ  
 إذا تعالَجُ قِرناً ساعةً فترثُ  
 وارثُ منها نَنوبُ المَنِّ والكفلُ  
 صفرُ الوشاحِ وملءُ الدرعِ يَهْكَنُ  
 إذا تَلَّى يكادُ الخصرُ ينخزلُ  
 يكادُ يصرُّها لولا تشنُّها  
 إذا تقوُّمُ إلى جارِتها الكسلُ  
 إذا تعالَجُ قِرناً ساعةً فترثُ  
 وارثُ منها نَنوبُ المَنِّ والكفلُ  
 ملءُ الوشاحِ وصفرُ الدرعِ يَهْكَنُ  
 إذا تَلَّى يكادُ الخصرُ ينخزلُ  
 صَنَّتْ مَرِيرَةً عَنَّا مَا تَكَلَّمْنَا  
 جهلاً بِأَمِ حُلَيْدٍ حَبْلٍ مِنْ تَصَلِ  
 أَنَّ رَأَتْ رَجُلًا أَعْشَى أَضْرُ بِهِ  
 رِيْبُ المَنُونِ وَهَرُ مُفَنَّدُ حَبْلِ  
 نَعَمَ الضَّجِيحُ غَدَاةَ الدَّجَنِ يَصْرُّهَا  
 لِلذَّةِ المَرَّةِ لَا جَابِ وَلَا تَفِلِ  
 مِرْكَوْلَةٌ فَنُقْ نُرْمُ مَرافِقُهَا  
 كَانَ أَخْمَصُهَا بِالشُّوكِ مُنْتَعِلِ

إذا تقوم يضور المسك صورة  
والزنبق الورد من أردانها شمل  
ما روضة من رياض العزن معشبة  
خضراء جاذ عليها تسبل مطل  
يضاهك الشمس منها كوكب شرق  
مؤزّز بعميم النبت مكتهل  
يوماً باطيب منها نشر رائحة  
ولا بأحسن منها إذ لنا الأصل

الأشـى

سما بك شوق بعدما كان اقصر  
وحلّت سليمي بطن قو فعرعرا  
كنانية بانث وفي الصدر ودها  
مجاورة غسان والحي يعمر  
بمعيني ظفن الحي لما تحملوا  
لدى جانب الأفلاج من جنب تيمري  
سما بك شوق بعدما كان اقصر  
وحلّت سليمي بطن قو فعرعرا  
كنانية بانث وفي الصدر ودها  
مجاورة غسان والحي يعمر  
بمعيني ظفن الحي لما تحملوا  
لدى جانب الأفلاج من جنب تيمري  
فشبهتهم في الأل لما تكلموا  
حدائق نهم أو سفينا مقيرا  
أو الكرمات من نخل ابن يامن  
نؤن الحفا اللاني يلين المشقرا

سَوَامِقْ جَبَّارِ اثِيثِ فِرْعَوْنَ  
وَعَالِيْنَ قِنَوَانَا مِنْ الْبُشْرِ احْمِرَا  
حَقَّتْهُ بَنُو الرِّيدَاءِ مِنْ آلِ يَامِنْ  
بِاسِيَا فِهِمْ حَتَّى اقْرَ وَأُقِرَا  
وَارْضَى بَنِي الرِّيدَاءِ وَعَتَمَ زَهْوُهُ  
وَإِكْمَامُهُ حَتَّى إِذَا مَا تَهَضُّرَا  
اطَافَتْ بِهِ جِيلَانٌ عِنْدَ قِطَاعِهِ  
تَرَبَّدُ فِيهِ الْعَيْنُ حَتَّى تَحْيُرَا  
كَأَنَّ نُكْى سَقْفٍ عَلَى ظَهْرِ مَرْمَرٍ  
كَمَا مَزِيدَ السَّاجُومِ وَشَيْئاً مَصُورَا  
غَرَائِرُ فِي كَنْ وَصَوْنٍ وَنَعْمَةٍ  
يُخَالَتَيْنِ يَاقُوتَا وَشَنْرَا مُفْقَرَا  
وَرِيحَ سَنَا فِي حَقَّةٍ جَمِيرِيَّةٍ  
تُخَصُّ بِمَفْرُوكٍ مِنَ الْمَسْكِ أَنْفَرَا  
وَيَانَا وَالْوُؤَا مِنَ الْهِنْدِ ذَاكِيَا  
وَرِنْدَا وَلُبْنَى وَالْكَبَاءُ الْمُفْتَرَا  
غَلَقْنَ بَرَهْنٍ مِنْ حَبِيبٍ بِهِ ائْعَثْ  
سُلَيْمَى فَامَسَى حَبْلُهَا قَدْ تَبَثَّرَا  
وَكَانَ لَهَا فِي سَالِفِ الْحَفَرِ حُلَّةٌ  
يُسَارِقُ بِالطَّرَفِ الْخَبَاءُ الْمُسْتَثَرَا  
إِذَا نَالَ مِنْهَا نَظْرَةً رِيحَ قَلْبُهُ  
كَمَا نَعَرَتْ كَأَنَّ الصَّبُوحِ الْمُخْمَرَا  
نَزِيفٌ إِذَا قَامَتْ لَوَجْهِ تَمَايَلَتْ  
تُرَاشِي الْفَوَازِ الرُّخَصَ الْأَتَخْتَرَا

السماء أمسى ولها قد تغيرا  
 سنُبدِلُ إن أبسلت بالود أхра  
 تذكرت أهلي الصالحين وقد اتت  
 على جملي خوص الركاب وأجرا  
 فلما بدا خورائن والأل بونهُ  
 نظرت فلم تنظر بعينيك منظرا  
 تقطع أسباب اللبنة والهوى  
 عشية جاوزنا حماة وشيزا  
 يسير يخيخ القود منه يئنه  
 اخو الجهد لا يلوي علي تمذرا  
 ولم يُنسني ما قد لقيت ظعائنا  
 وخنأ لها كالقر يوماً مُخذرا  
 كاتل من الأعراض من دون بيشة  
 ودون القميم عامدات لِقَضُورا

امرؤ القيس

### مشهد المرأة العاذلة

هبّت لوم وإيست ساعة اللاحي  
 هلاً انتظرت بهذا اللوم إصباحي  
 قاتلها الله تلحاني وقد علمت  
 اني لنفسي إفسادي وإصلاحي  
 بل من لعدالة خدالة أشيب  
 حرقت باللوم جلدي أي تحراق

يقول أملك ما ألو قنعت به  
 من ثوب صنيق ومن برٍّ وأملاق  
 ألا أي هذا الزاجري أحضر الوغى  
 وإن أشهد اللذات، هل أنت مغلدي  
 فإن كنت لا تسطيع نفع منيَّتي  
 فزني أباها بما ملكت يدي  
 فلو لا ثلاث هن من عيشة الفتى  
 وأبيك لم أخفل متى قام عؤدي  
 فمنهن سبقي العاذلات بشربة  
 كُملت متى ما تُعل بالماء تزيد  
 وكري إذا نادى المضاف مُحنباً  
 كسيد الفضاء، نُبهته، التورِد  
 وتقصير يوم الدجن، والدجن معجب  
 ببهكة تمت الأطراف المُدِد  
 كأن البُرين والذُماليج علقت  
 على عُشر، أو خُزوع لم يُخضد  
 طرفه بين العبد

ألا بكرث تلوم بغير قدر  
 فقد أحفيتني وبخلت سرتي  
 فإن لم تتركي عنلي سفاهاً  
 تلمك علي نفسك أي عصر  
 أسرك أن يكون الدهر هذاً  
 علي بشره يقدو ويسري

وَأَنْ لَا تُزَوِّدَنِي نَفْسًا وَمَالًا  
يَضُرُّكَ هَلْكُهُ فِي طَوْلِ عَمْرِي  
فَقَدْ كُنَيْتُكَ نَفْسَكَ فَاكْذِبِيهَا  
فَإِنْ جَزَعُ وَإِنْ إِجْمَالُ صَبْرٍ

دريد بن الصمة

بَكَرْتُ تَلُومَكَ بَعْدَ وَهْنٍ فِي النَّدَى  
بَسَلْتُ عَلَيْكَ مَلَامَتِي وَعَتَابِي  
الْأَصْرُهَا وَيُنَيُّ عَمِّي سَاغِبٌ  
فَكَفَاكَ مِنْ إِبْهَةٍ عَلَيَّ وَعَتَابٍ  
وَلَقَدْ عَلِمْتُ فَلَا تَظَنِّي غَيْرَهُ  
أَنْ سَوْفَ يَظْلِمُنِي سَبِيلُ صَحَابِي  
أَرَأَيْتَ إِنْ صَرَخْتُ بِلَيْلِ هَامَتِي  
وَخَرَجْتُ مِنْهَا عَارِيًّا أَثَوَابِي  
هَلْ تُخْمِشُنْ إِيَّايَ عَلَيَّ وَجُودَهَا  
أَمْ تَعَصِيْنَ رُؤُوسَهَا بِسِلَابٍ

ضمرة النهشلي

سَفَهَا مَنَلْتِ وَقَلْتِ غَيْرُ مُلِيمٍ  
وَبِكَأَكِ قَدِمًا غَيْرُ جَدِّ حَكِيمٍ  
أَتِ السُّدَادَ فَلِنْ كَرِهْتِ جَنَابَنَا  
فَتَنَقَّلِي فِي عَامِرٍ وَتَمِيمٍ  
لَا تَأْمِرِيْنِي أَنْ أُلَاقَ فَإِنِّي  
أَبِي وَأَكْبَرُهُ أَمَرَ كُلِّ مُلِيمٍ  
أَوْ لَمْ تَرْضِي أَنْ الْحَوَادِثُ أَهْلَكَتِ  
إِزْمًا وَرَامَتْ جَمِيرًا بَعْظِيمٍ

ليبيد بن ربيعة

سَأَضْمُرُ وَجْدِي فِي فَوْادِي وَآكُتُمْ  
 وَأَسْهَرُ لَيْلِي وَالْمَوَازِلُ نَوْمُ  
 وَأَطْمَعُ مِنْ دَهْرِي بِمَا لَا أَنْالُهُ  
 وَالْكَزَمُ مِنْهُ ذُلٌّ مِنْ لَا يَرْحَمُ  
 وَأَرْجُو التَّدَانِي مِنْكَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ  
 وَدُونَ التَّدَانِي نَارُ حَرْبٍ تَضْرِبُ  
 فَنُتِّي بِطُيُفٍ مِنْ خِيَالِكَ وَأَسَالِي  
 إِذَا عَادَ عَنِّي كَيْفَ الْمُتَيَّمُ  
 وَلَا تَجْزَعِي إِنْ لَحَّ قَوْمُكَ فِي دَمِي  
 فَمَا لِي بَعْدَ الْهَجْرِ لَحْمٌ وَلَا دَمٌ  
 أَلَمْ تَسْمَعِي نَوْحَ الْحَمَائِمِ فِي الثُّجَى  
 فَمِنْ بَعْضِ أَشْجَانِي وَنُوحِي تَعْلَمُوا  
 وَلَمْ يَبْقَ لِي يَا عِبِلُ شَخْصٌ مَعْرُوفٌ  
 سِوَى كَبِدٍ حَرَّى تَنْزُوبٌ فَاسْقُمُ  
 وَتِلْكَ عِظَامٌ بِالْيَاثِ وَأَضْلَعُ  
 عَلَى جِلْدِهَا جَيْشُ الصُّدُودِ مَخِيْمُ  
 وَإِنْ عَشْتُ مِنْ بَعْدِ الْفِرَاقِ فَمَا أَنَا  
 كَمَا أَتَّعِي أَنِّي بَعْبَلَةٌ مَفْرَمُ  
 وَإِنْ نَامَ جَفَنِي كَانَ نَوْمِي عُلاَلَةً  
 أَقُولُ لِعَمَلِ الطُّيُفِ يَأْتِي بِسَلَامُ  
 أَحَبُّ إِلَيَّ تِلْكَ الْمَنَازِلُ كُلُّهَا  
 غَدَا طَائِرٌ فِي إِيكَةٍ يَتَرْتَمُ  
 بِكَيْتٍ مِنَ الْبَيْنِ الْمَشْتِ وَأَنْتِي  
 صَبُورٌ عَلَى طَعْنِ الْقَنَا لَوْ عَلِمْتُمْ

هنترة

يَا حُرَّ أَمْسَيْتَ شَيْخاً قَدْ وَفَى بِصُرِي  
 وَالتَّاتَ مَا تَوْنُ يَوْمِ الْوَعْدِ مِنْ عُثْرِي  
 يَا حُرَّ مَنْ يَعْتَذِرُ مَنْ أَنْ يَلْمَ بِهِ  
 رِيْبُ الزَّمَانِ فَلِئَنِّي غَيْرُ مَعْتَذِرِ  
 يَا حُرَّ أَمْسَى سَوَادُ الرَّاسِ خَالِطُهُ  
 شَيْبُ الْقَذَالِ اخْتِلَاطُ الصُّفْرِ بِالْكَدْرِ  
 يَا حُرَّ أَمْسَتْ تَلِيَّاتُ الصَّبَا نَهْبَتْ  
 فَلَسْتُ مِنْهَا عَلَى عَيْنٍ وَلَا أَثَرِ  
 كَانَ الشَّبَابُ، لِحَاجَاتٍ وَكَفَى لَهُ  
 فَقَدْ فَرَعْتُ إِلَى حَاجَاتِي الْآخَرِ  
 رَامَيْتُ شَيْبِي، كَلَانَا قَائِمٌ جَجْجاً  
 سَتَيْنَ، ثُمَّ ارْتَمَيْنَا اقْرَبَ الْفُقَرِ  
 رَامَيْتُهُ مِنْذُ رَاغِ الشَّيْبِ فَالَيْتِي  
 وَمِثْلُهُ قَبْلَهُ فِي سَالِفِ الْعُمُرِ  
 قَالَتْ سُلَيْمَى بِيْطْنِ الْقَاعِ مِنْ سَرَحٍ:  
 لَا خَيْرَ فِي الْعَيْشِ بَعْدَ الشَّيْبِ وَالْكَبَرِ  
 وَاسْتَهْزَأَتْ بِرِيْهَا مَنِي فَقُلْتُ لَهَا :  
 مَاذَا تَعْيِيَانِ مَنِي يَا ابْنَتِي عَصْرُ  
 لَوْلَا الْحَيَاءُ وَلَوْلَا الدِّينُ عَيْتُكُمَا  
 بِبَعْضِ مَا فِيكُمَا إِذْ عَبْتُمَا عَوْرِي  
 قَدْ قُلْتُمَا لِي قَوْلَا لَا أَبَا لَكُمَا  
 فِيهِ حَدِيثٌ عَلَى مَا كَانَ مِنْ قِصْرِ  
 مَا أَنْتُمَا وَالَّذِي خَالَتْ حُلُوكُمَا  
 إِلَّا كَحَيْرَانٍ إِذْ يَسْرِي بِلَا قَمَرِ



إِنَّ يَنْقُضِ الدَّهْرُ مِنِّي مَرَّةً لَيْلِي  
 فَالدَّهْرُ أَرُوْدُ بِالْأَقْوَامِ نَوْ غَيْرِ  
 لَقَدْ قَضَيْتُ، فَلَا تَسْتَهْزِئْنَا سَفَهًا  
 مِمَّا تَقَعَّلَتْهُ مِنْ لَذَّةٍ وَطَرِي  
 تَمِيمُ بْنُ أَبِي بَنْ مَقْبَلِ

وَأَبْيَضُ فَيَاضٍ يَسْدَاهُ غَمَامَةٌ  
 عَلَى مَعْتَفِيهِ مَا تَغِبُّ فَوَاضِلُهُ  
 بِكَرْتٍ عَلَيْهِ غَسَدَةُ قَرَائِيَّتِهِ  
 قُوعُودًا لَدَيْهِ بِالْحَرِيمِ عَوَائِلُهُ  
 يَفْتَنِيْنَهُ طُورًا وَطُورًا يُلُغْنُهُ  
 وَأَعْيَا فَمَا يَدْرِيْنَ إِيْنِ مَخَائِلُهُ  
 فَاقْصِرْنَ مِنْهُ عَنْ كَرِيمٍ مَرْدُودٍ  
 عَزِيمٍ عَلَى الْأَمْرِ الَّذِي هُوَ فَاعِلُهُ  
 أَخِي ثَقِيَّةٌ لَا تَهْلِكُ الْخُمُرُ مَالَهُ  
 وَلَكِنَّهُ قَدْ يَهْلِكُ الْمَالُ نَائِلُهُ  
 تَرَاهُ إِذَا مَا جُنْتُهُ مَتَهْلِلًا  
 كَتَاكَ تَعْطِيهِ الَّذِي أَنْتَ سَائِلُهُ

زُهَيْرُ بْنُ أَبِي سَلَمَى

وَعَائِلَةٌ هَبَّتْ بَلِيلٍ تَلُومُنِي  
 وَقَدْ غَابَ عِيُوقُ الثَّرِيَا فَعَرُودَا  
 تَلُومُ عَلَى إِعْطَائِي الْمَالَ ضِلَّةً  
 إِذَا ضُنُّ بِالْمَالِ الْبَخِيلِ وَصُرُودَا  
 تَقُولُ: إِلَّا أَمْسَكَ عَلَيْكَ، فَإِنِّي  
 أَرَى الْمَالَ عِنْدَ الْمَعْسُكِينَ مَعْبُودَا

نريني وحالي، إِنَّ مَالِكَ وافرٌ،  
وكلُّ امرئٍ جارٍ على ما تعودا  
اعانلَ لا الوكِّ إلا خليقتي  
فلا تجعلني، فوقي لسائك مبردا  
نريني يكن مالي لعرضي جنة  
يقي المالُ عرضي، قبل أن يتبددا  
أريني جوادا مات هزلاً لعلي  
أرى ما ترين، أو بخيلا مخلدا  
وإلا فكُنِّي بعض لومك واجعلي  
إلى رأي من تلحين رأيك مُسندا  
يقولون لي : أهلك مالك فاقتصد  
وما كنتُ لولا ما تقولون سيّدا

حاتم طائي

هبت تلومُ وليست ساعة اللاحي  
هلاً انتظرتِ بهذا اللوم إصباحي  
قاتلها الله تلحاني وقد علمتُ  
أنني لنفسي إفسادي وإصلاحي  
كان الشباب يلّهينا ويعجبنا  
فما وهبنا ولا بغنا بلريح  
إِنَّ أشرب الخمرَ أو أُرزا لها ثمناً  
فلا محالة يوماً أنني صاحي  
ولا محالة من قبرٍ بخنيّةٍ  
وكفّن كسرة الثورِ وضاح

أويس بن حجر

اعانلتي الا لا تعانليني  
 فكم من امر عانلة عصيت  
 دعيني وارشدني إن كنت أغوى  
 ولا تغوي زعمت كما غويت  
 اعانل قد اطلت اليوم حتى  
 لو اني مُنتَه لقد انتهيت  
 وصفراء المعاصم قد دعئتني  
 إلى وصل فقلت لها أبيت  
 وذنق قد جرذت إلى الندامى  
 وذنق قد شريت وقد سقيت  
 وحتى لو يكون فتى أناس  
 بكى من عدل عانلة بكيت  
 الا يا بيت بالعلياء بيت  
 ولولا حب اهلك ما أتيت  
 الا يا بيت أهلك أوعدوني  
 كاني كل ننبهم جنيت  
 إذا ما فابتني لهم غريض  
 ضريت نراع بكري فاشتريت

#### السموال

لعمرك ما طلائك أم عمرو  
 ولا نكراكها إلا ولوع  
 اليس طلائ ما قد فات جهلاً  
 ونكر المر ما لا يستطيع  
 أجلك ما تزال نجى هم  
 تبيت الليل أنت له ضجيع

بشر بن أبي خازم

بكر العائلون في وَضَحِ الصُّبْحِ  
 —حِ يقولون لي اما تستفيقُ؟  
 ويلومون فيكَ يا ابنةَ عبدِ الدَّ  
 —لِهِ وَالْقَلْبُ عَنْدَكُمْ مَوْثُوقُ  
 لست ابري إذ اكثروا العَذْلَ فيها  
 اعدوْا يلومني ام صديقُ  
 عدي بن زيد العبادي

تغيرت الديارُ بندي النُّفُوسِ  
 فالوبيةُ اللُّوى فرمالِ لينِ  
 فحَزَجَني ذِروعةٌ فَقَفَا نَيَالِ  
 يُعَقِّي أَيُّهُ سَلَفُ السِّنِينَ  
 تبَحُّزُ صاحبي اتري حُمُولاً  
 تُساقُ كأنها عومُ السفينِ  
 جعلنَ الفجَّ من رَكَكٍ شِمَالاً  
 ونَكُكَيْنَ الطُّوى عن اليمينِ  
 الا عَتَبْتُ عليَّ اليومَ عِرْسِي  
 وقد فُتُّتْ بليلٍ تشتكينِ  
 فقالت لي: كَبُرَتْ! اقلْتُ حقاً،  
 لقد اخلفْتُ حيناً بعد حينِ  
 تُريني ايةَ الإصرارِ منها  
 وفَطَلْتُ في المِقالَةِ بعد حينِ  
 ومَطَلْتُ حاجِبَيْها أنْ راتني  
 كَبُرْتُ وأنْ قد ابيضَّتْ قروني

فقلت لها رُوَيْسَكَ بعضُ عَتَبِي  
فإني لا أرى أن تزعميني  
وعيشي بالذي يُفْنِيكَ حتى  
إذا ما شئت أن تنلني فبينني

عبيد بن الأبرص

الا تلكما عرسي تصدُّ بوجهها  
وتزعمُ في جاراتها أن من ظلم  
أبونا، ولم اظلم بشيءٍ عملته  
سوى ما ترين في القذال من القنم  
فيوماً توافينا بوجهٍ مقسم  
كان ظبيةً تعطو إلى ناضر السلم  
ويوماً تريدُ مالنا مع مالها  
نبيتُ كلنا في خصومٍ غرامه  
فإن لم تُنلها لم تُنمنا ولم تنم  
وتسمعُ جاراتي التلّي والقسم

علياء بن أرقم

«كَبَيْشَةُ» عرسي تمنى الطلاقا  
وتسألني بعد هدمِ فراقا  
وقامتُ تُريك غداةَ الرحيل  
كشحاً لطيفاً وفخذاً وساقا  
ومنسدلاً كمثاني المبال  
توسيه زنبقاً أو خلاقا  
وعذبِ المذاقة كالأقحوان  
جاءَ عليه الريحُ البراقا

أبو قروودة الطائي

غَدَتْ عَذْلَتَايَ فَقُلْتُ مَهْلًا  
 أَنِّي وَجَدَ بِسَلَمِي تَعَذَّلَاتِي  
 فَقَدْ أَبَقْتُ مُسْرُوفَ الدَّهْرِ مِنِّي  
 عَرِيبَ النِّعْرِ تَرَكَ الْهَوَانُ  
 وَقَدْ جَرَيْتُمَانِي فِي أَمُورٍ  
 يُعَاشُ بِمِثْلِهَا لَوْ تَعَقَّلَانِي  
 مَحَافِظَتِي عَلَى الْجُلَى وَعِرْضِي  
 وَيَذَلِّي الْمَالَ لِلْخِلِّ الْمَدَانِي  
 وَصَبْرِي حِينَ جَدَّ الْأَمْرُ نَفْسِي  
 إِذَا مَا أَرَعَدْتُ رِثَّةَ الْجَبَانِ  
 فَلَسْتُ بِتَارِكٍ ذِكْرِي سُلَيْمِي  
 وَتَشْبِيحِي بِأَخْتِ بَنِي الْعَدَانِ  
 طَوَالَ الدَّهْرِ مَا ابْتَلَتْ لِهَاتِي  
 وَمَا ثَبَتَ الْخَوَالِدُ مِنْ أَبَانِ  
 أَفِيقًا بَعْضَ لَوْمَكُمَا وَقَوْلَا  
 قَعِيدَكُمَا بِمَا قَدْ تَعْلَمَانِ  
 فَإِنِّي لَا يَقُولُ النَّسَائِي وَنَيِّ  
 وَلَا مَا جَاءَ مِنْ حَنَثِ الزَّمَانِ  
 زهير بن أبي سلمان

فَيَا جَارَتِي وَأَنْتِ غَيْرُ مَلِيحَةٍ  
 إِذَا تُكْرِمَتِ وَلَا بِذَاتِ ثَقَلَتِ  
 لَقَدْ اغْجَبْتَنِي لَا سَقُوطًا قِنَاعُهَا  
 إِذَا مَا مَشَتْ وَلَا بِذَاتِ ثَلُفَتِ  
 تَبِيْتُ بُغْيِدَ النَّوْمِ تَهْدِي غَبُوقَهَا  
 لَجَارَتِهَا إِذَا الْهَدِيَّةُ قُلَّتِ

تُجِلُّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ الْأُيُومِ بَيْتُهَا  
إِذَا مَا بَيُوتُ بِالْمَنْمَةِ حُلَّتْ

الشنفرى

بَكَرَتْ تَخَوُّفَنِي الْحُتُوفَ كَانَنِي  
أَصْبَحْتُ عَنْ قَنْدَرِ الْحُتُوفِ بِمَعَزِلِ  
فَاجِبْتُهَا إِنْ الْمَنِيَّةُ مَنَهَلُ  
لَا بَدَّ أَنْ أُشْقَى بِكَاسِ الْمَنَهْلِ  
فَاقْنِي حَيَاكِ لَا إِبَالَكَ وَاعْلَمِي  
أَنْتِي أَمْرُؤُ سَامُوْتُ إِنْ لَمْ أَقْتَلِ  
إِنْ الْمَنِيَّةُ لَوْ تُمَكِّلُ مُثَلَّتْ  
مَثَلِي إِذَا نَزَلُوا بِخَنَنِكَ الْمَنْزِلِ

عنتره

قَالَتْ تَمَاضَرُ إِذْ رَأَتْ مَالِي خَوَى  
وَجِفا الْأَقْسَارُ، فَالْفَوَازُ قَرِيحُ  
مَالِي رَأَيْتُكَ فِي النُّدِيِّ مُنْكَسَأُ  
وَصِيباً، كَتَنَكَ فِي النُّدِيِّ نَطِيحُ  
خَاطِرُ بِنَفْسِكَ كِي تُصِيبَ غَنِيمَةً  
إِنْ الْقَعُودُ مَعَ الْعِيَالِ قَبِيحُ

هروقة بن الورد العبسي

إِنِّي أَمْرُؤُ عَافِي إِنْ أُنِيتِ شِرْكَتُ  
وَأَنْتِ أَمْرُؤُ عَافِي إِنْ أُنِيتِ وَاحِدُ  
أَتَهَزَأُ مِنْكِ أَنْ سَمِعْتِ وَقَدْ تَرَى  
بِجَسَمِي مَسَّ الْحَقِّ، وَالْحَقُّ جَاهِدُ

اقمُتُ جسمي في جسمٍ كثيرةٍ  
واحسوقُ راعِ الماءِ والماءِ باردُ

عروة بن الورد

اقلبي على اللومِ يا ابنةَ مننيرٍ  
ونامي، وإن لم تشتهي النومَ فاسهري  
نريني ونفسي أم حسانٍ إنني  
بها قبل أن أملك البيعَ مشتري  
أحايثَ تبقي، والفتى غيرُ خالدٍ،  
إذا هو أمسى هامةً فوقَ ضئيرٍ  
تجاوبُ أحجارَ الكناسِ، وتشتكي  
إلى كلِّ معروفٍ زائفةً، ومُنكرٍ  
نريني أطوفُ في البلادِ، لعلني  
أخليك، أو أغنيك عن سوءِ مخضِرٍ  
فإن فازَ سَهْمٌ للمنيّةِ لم أكنُ  
جزوعاً، وهل عن ذاك من مُتَأخّرٍ  
وإن فازَ سهمي كَفُكُم عن مقاعدٍ  
لكم خلفَ أبارِ البيوتِ ومنظري  
تقولُ لكِ الويلاتُ، هل أنتِ تاركُ  
ضُبوماً برجلٍ تارةً وبمنسِيرٍ  
ومُسْتَنْثَبِتٍ في مالِكِ العامِ أنني  
أراك على اقتدارِ صرماءٍ مُنكرٍ  
فجوعٍ لأهلِ الضالحينَ مرزلةً  
مخوفٍ زداماً أن تُصيبَكَ فاحذري

عروة بن الورد



لو كنتُ من مازنٍ لم تستبحِ إلي  
 بنو اللقيطة من نفلِ بنِ شيبانِ  
 إذا لقمَ بنصري معشرُ حُشْنٍ  
 عند الحفيظة إن نو لؤثة لاتا  
 قومُ إذا الشرُّ أبدى ناجئيه لهم  
 طاروا إليه زرافاتٍ ويخسدا  
 لا يسألون أخاهم حين يندبهم  
 في النائبات على ما قالَ برهانا  
 لكنَّ قومي وإن كانوا نوي حَسَبٍ  
 ليسوا من الشرِّ في شيءٍ وإن هانا  
 يَجْزُونَ من ظلمِ أهلِ الظلمِ مَفْقَرَةً  
 ومن إساءةِ أهلِ السوءِ إحسانا  
 كلُّنَّ رِيكٌ لم يخلقْ لِخَشْيَتِهِ  
 سواهم في جميعِ الناسِ إنسانا  
 يا ليت لي بهم قوماً إذا ركبوا  
 شئوا الإغارة فرساناً وركباناً

قريظ بن أليف

### مشهد المرأة الدرّة

كأنَّ ابنةَ السُّهميّ نُرّةً قامِسٍ  
 لها بَعْدَ تَقْطِيعِ النُّبُوحِ وَهِيْجٍ  
 يَكْفِي زَجاجِيَّ يُجِبُّ نَمَاحها  
 فَيُبْرِزُها لِلْبَيْعِ فَهِيَ قَرِيْجٍ  
 أَجَازَ إِلَيْها جُجّةٌ بَعْدَ جُجّةٍ  
 أَرَلُّ كَفَرَتْ بِوَقِ الضُّحُولِ عَمُوجُ

فَجَاءَ بِهَا بَعْدَ الْكَلَالِ كَثُّهُ  
 مِنَ الْأَيْنِ مَحْرَاسُ أَقْدُ سَحِيحُ  
 فَجَاءَ بِهَا مَا شِئْتُ مِنْ لَطِيفَةٍ  
 تَدُومُ الْبَحَارُ فَوْقَهَا وَتَمُوجُ  
 عَشِيَّةً قَامَتْ بِالْفِئَاءِ كَثُّهَا  
 عَقِيلَةٌ تَهْبُ تُضْطَفِي وَتَقُوجُ  
 وَضُبُّ عَلَيْهَا الطَّيْبُ حَتَّى كَثُّهَا  
 أَسِيَّ عَلَى أُمِّ السَّمَاعِ حَجِيحُ  
 كَأَنَّ عَلَيْهَا بِأَلَّةَ لَطِيفَةٍ  
 لَهَا مِنْ خِلَالِ الدَّائِتَيْنِ أَرِيحُ

أبو ذؤيب الهذلي

أَصْرَفْتُ حَبْلَ الْوَصْلِ مِنْ فِتْرِ  
 وَمَجَرَّتْهَا وَلَجَّجْتُ فِي الْهَجْرِ  
 وَسَمِعْتُ حَلْفَتَهَا الَّتِي حَلَفْتُ  
 إِنْ كَانَ سَمْعُكَ غَيْرَ ذِي وَقْرِ  
 نَظَرْتُ إِلَيْكَ بَعِينَ جَاوِزَةٍ  
 فِي ظِلِّ بَارِدَةٍ مِنَ السُّدْرِ  
 كُجْمَانَةِ الْبَحْرِ جَاءَ بِهَا  
 غَوَاضُهَا مِنْ لُجَّةِ الْبَحْرِ  
 صُلْبُ الْفَوَازِ رَنِيَسَ أَرِيعةِ  
 مُتَخَالِفي الْأَلْوَانِ وَالنُّجُورِ  
 فَتَنَازَعُوا حَتَّى إِذَا اجْتَمَعُوا  
 الْقَوَا إِلَيْهِ مَقَالِدَ الْأَمْرِ  
 وَغَلَّتْ بِهِمْ سَجَّحَاءُ جَارِيَةٍ  
 تَهْوِي بِهِمْ فِي لُجَّةِ الْبَحْرِ

وَمَضَى بِهِمْ شَهْرٌ إِلَى شَهْرٍ  
 حَتَّى إِذَا مَا سَاءَ ظَنُّهُمْ  
 الْفَى مَرَّاسِيَّةً بِتَهْلُكَةٍ  
 ثَبَّتَتْ مَرَّاسِيهَا فَمَا تَجْرِي  
 فَاَنْصَبُ اسْقَفُ رَاسِهِ لِبَدٌ  
 نُزَعَتْ رِيَاعِيَّتَاهُ لِلْخُبَرِ  
 اشْفَى يُمُجُّ الرُّنْتَ مَلْتَمَسٌ  
 ظَمَأَنْ مُلْتَمِثٌ هَيْبٌ مِنَ الْفَقْرِ  
 قَتَلَتْ أَبَاهُ فَقَالَ اتَّبِعْهُ  
 أَوْ اسْتَفِيزْ رَغِيْبَةَ الدَّمْرِ  
 نَحَفَ النَّهَارَ الْمَاءُ غَامِزُهُ  
 وَرَفِيقُهُ بِالْغَيْبِ لَا يَلْزِي  
 فَاصَابَ مُنْيَتُهُ فُجَاءَ بِهَا  
 صَنْفِيَّةٌ كَمْضِيئَةِ الْجَمْرِ  
 يُعْطَى بِهَا ثَمَنًا وَيَمْنَعُهَا  
 وَيَقُولُ صَاحِبُهُ أَلَا تَشْرِي  
 وَتَرَى الْخَوَارِي يَسْجُدُونَ لَهَا  
 وَيَضُمُّهَا بِيَدِهِ لِلنُّحْرِ  
 فَتِلْكَ شِبْهُ الْمَالِكِيَّةِ إِذْ  
 طَلَعَتْ بِبَهْجَتِهَا مِنَ الْخُنُرِ  
 وَكَأَنَّ طَعْمَ الزَّجْبِيلِ بِهِ  
 إِذْ تُقْتَلُهُ وَسَلَاكَةُ الْخَمْرِ

السيب بن هلس

صَبَا صَبُوءَةً بَلَّ لَحْجٌ وَقَوْلُ جَوْجٍ  
 قَذَّالَتْ لَهَا بِالْأَنْعَمِينَ خُجُوجٍ

كَمَا زَالَ تَخَلُّ بِالْعِرَاقِ مُكَمَّمٌ  
أَمِيرُ لَهْ مِنْ ذِي الْفُرَاتِ حَلِيجُ  
فِي إِيَّاكَ عَمْرِي أَيُّ نَظَرَةٍ عَاشِقِي  
نَظَرْتُ وَتَنَسَّ دُونَنَا وَنَجِيجُ  
إِلَى ظِلْعِي كَاللَّوْمِ فِيهَا تَزَايِلُ  
وَهَزَّةُ أَجْمَالٍ لَهْنٌ وَسِيجُ  
غَنُودٌ عَجَالِي وَانْتَحَنْتُ لَهْنُ خَزَنَجِ  
مُفَقَّقَةٌ اثَارُكُمْ مَدِيجُ  
سَقَى أُمُّ عَنِيْدٍ كُلُّ إِخْرِ لَيْلَةٍ  
خَنَاتُمْ سَوْدٌ مَاؤُكُمْ نَجِيجُ  
إِذَا هُمْ بِالْإِقْلَاحِ هَبَّتْ لَهُ الصَّبَا  
فَأَعْقَبَ نَشْءٌ بَعْدَهَا وَخُرُوجُ  
تَزَوُّتِ بِمَاءِ الْبَحْرِ ثُمَّ تَنَحُّبَتْ  
عَلَى حَبَشِيَّاتٍ لَهْنٌ نَنِيْجُ  
يُخْضِي سَنَاهُ رَاتِقًا مُتَكَثِّفُ  
أَقْرُ كَيْصَبَاحِ الْيَهُودِ نَلْسُوجُ  
كَمَا تَوَدَّ الْمَصْبَاحُ لِلْعَجَمِ أَمْرُكُمْ  
بُعَيْدُ رُقَادِ النَّائِمِينَ عَرِيْجُ  
أَرَقْتُ لَهْ ذَاتَ الْعِشَاءِ كَأَنَّهُ  
مَخَارِيْقُ يُدْعَى تَحْتَهُنَّ خَرِيْجُ  
تُكَسِّرُهُ نَجِيَّةٌ وَتَمْلِكُهُ  
مُسْتَفْسِيفَةٌ فَوْقَ التُّرَابِ مَفُوجُ  
لَهْ هَيْدَبٌ يَطْلُو الشِّرَاجَ وَهَيْدَبُ  
مَسِيْفٌ بِالتَّنَابُجِ الْتَلَاحِ خُلُوجُ

ضفائمه عَزَقِي رِواءَ كَتَمِها  
 قِيَانُ شُرُوبٍ رَجَعُهُنَّ نَشِيْجُ  
 لِكُلِّ مَسِيْلٍ مِنْ تِهاتَةٍ بَعْدِما  
 تَقَطَّعَ أَقْرانُ السَّحابِ عَجِيْجُ  
 كَأَنَّ يُقالَ الْمَزِنِ بَيْنَ (تَضارِعِ)  
 وَ(شامَةِ) بَرَكٍ مِنْ جُذامٍ لَبِيْجُ  
 فذلِكَ سَقِيّا أَمْ عَمْرٍو وإِنّني  
 لما بَنَلْتُ مِنْ سَنِيْها أَبْهِيْجُ

أبو ذؤيب الهذلي

### المرأة القينة

يا كَعْبُ إِنَّكَ لَوْ قَضَرْتَ على  
 حُسْنِ اللِّداحِ وَقُلَّةِ الجُرْمِ  
 وَغَناءِ مَسْمَعَةٍ تَعَلُّنا  
 حتّى نَكُوبَ تَسْنائِمِ الفُجْمِ  
 لَوَجَدْتَ فينا ما تَصُولُ مِنْ  
 صافِي الشَّرابِ وَلَسَنَةِ الطَّعْمِ

ابن مسلة الشيباني

بِسَماعِ مَدجَنَةٍ وَجَذَبِ كَرِينَةٍ  
 بِمَوْتَرٍ تَتالَه إِبْهاؤها

ليبد بن ربيعة

وَمُسِمِغَتانِ وَمَسْجِاجَةٌ  
 تَقْلُوبُ بِالْكَفِّ أَوْتارها

الأعشى

لَنَا جَلَّاسَانُ عَنْهَا وَيَنْفَسُ  
 وَسَيَسْنِبُ وَالْمَرْجُوشُ مُنَمَّعًا  
 وَأَسْ وَخَيْرِي، وَمَرْقُوسُ وَسُوسُ  
 إِذَا كَانَ هُنَّزُفْنُ وَرَحْتُ مُخَشَّمَا  
 وَشَاهِ سَفَرْمِ وَالْيَاسَمِينِ وَنَرْجِسُ  
 يَصْبَحْنَا فِي كُلِّ بَجْنٍ تَغِيَّمَا  
 وَمُسْتَقُّ سِينِينَ وَهِنُ وَبَرِيظُ  
 يَجَاوِيهِ صَنْجُ إِذَا مَا تَرْنَمَا

الأعشى

زَعَزَعَتْهُ الْحُبَا فَاذْرَجَ سَهْلًا  
 ثُمَّ هَاجَتْ لَهُ التَّبَرُّزُ نَحِيلًا  
 فَكَانُ الْيَهُودَ فِي يَوْمِ عِيدِ  
 ضَرَبَتْ فِيهِ زَوْقَشَا وَطَبُولَا

الجارث بن هباد

\*\*\*\*

### الفصل الثالث

## المشهد الإنساني لموضوعة الحرية في الشعر الجاهلي: ظاهرة الصعاليك «نموذجاً»

غدينا زماناً بالتصعوك والغنى  
فكلأ سقناه، بكسبهما، الثمر  
فما زاننا بغياً على ذي قرابة  
غننا، ولا أزى بلمسابنا الفقر

حاتم الطائي

وانني لاثوي الجوع حتى يملني  
فيذهب لم يَنْقُش ثيابي ولا جرمي  
واغتبق الماء القراح فأنتهى  
إذا الزاد أمسى للمزج ذاً طعم  
أرد شجاع البطن قد تعلمينه  
وأثر غيري من عيالك بالطعم  
منخافة أن أحيا برغم وثلة  
وللموت خير من حياة على رغم

أبو خراش الهذلي

نرينني للفنى أسعى فإني  
رايتُ الناس شرهم الفقير

وَأَمُونَهُمْ وَأَحَقُّهُمْ لَدِيهِمْ  
 وَإِنْ أَمْسَى لَهُ كَرَمٌ وَخَيْرٌ  
 وَيُقَصِّى فِي النَّبِيِّ وَتَزْدِيهِ  
 حَلِيلَتُهُ وَيَنْهَرُهُ الصَّغِيرُ  
 وَتَلْقَى ذَا الْغَنَى وَلَهُ جَلَالٌ  
 يَكَادُ فَوْزَادُ لَاتِيهِ يَطِيرُ  
 قَلِيلٌ نَنْبُهُ وَالنَّذْبُ جَمٌ  
 وَلَكِنْ لِلْغَنَى رَبٌّ غَفُورٌ

هروة بن الورد

وَمَنْ يُقَرِّ بِالْأَعْدَاءِ لَا بَدَّ لَهُ  
 سِلْقَى بِهِمْ مِنْ مَصْرَعِ الْمَوْتِ مَصْرَعًا  
 وَإِنِّي وَإِنْ عُمُرْتُ أَعْلَمُ أَنَّنِي  
 سَالِقِي سِنَانِ الْمَوْتِ يَرْشُقُ أَضْلَعًا  
 وَكُنْتُ أَظُنُّ الْمَوْتَ فِي الْحَيِّ أَوْ أَرَى  
 أَلَدُّ وَأَكْرَى أَوْ أَمُوتُ مُقْتَنَعًا

تأبط شراً

وَعَاشِيَةٌ رَاحَتْ بِطَانًا نَعَرْتُهَا  
 بِسَوْطٍ قَتِيلٍ وَسَطَهَا يَتَسَيِّفُ  
 كَانَ عَلَيْهِ لَوْنٌ بَرْدٌ مُحْبَّرٌ  
 إِذَا مَا أَتَاهُ صَارِمٌ يَتَلَهَّفُ  
 فَبَاتَ لَهُ أَهْلٌ خِلَاءَ فِينَاؤِهِمْ  
 وَمَرَّتْ بِهِمْ طَيْرٌ فَلَمْ يَتَعَيَّفُوا  
 وَيَاتُوا يَطْلُؤُونَ الظَّنُونَ وَصَحْبَتِي  
 إِذَا مَا عَلَوْا نَشَرْنَا أَهْلُوا وَأَوْجَفُوا



وما نلتها حتى تصعلكتُ حقيبةً  
وكدتُ لأسبابِ النيةِ أعرفُ  
وحتى رايتِ الجوعَ بالصيفِ ضرني  
إذا قمْتُ تفشاني ظلالُ فسدِ

السليك بن السلكة

عَمَوْضُ إِذَا عَضَّ الكَريهةَ لم يدعْ  
لها طَمَعاً، طَوَّعُ اليمِينِ ملازم  
تحالفَ أقولم عليّ ليسلموا  
وجرّوا عليّ الصربَ إذ أنا سالم  
وكنْتُ إِذَا قومٌ غَزَوْنِي غزوتهم  
فهل أنا في ذا يا لَهْمَذَانِ ظالمُ

قيس بن الحداذية

سَبَّاقِ غَايَاتِ مجدٍ في عَشيرتِهِ  
مُرْجَجِ الصَوْتِ هَذَا بينَ إِرْفَاقِ  
عاريِ الطنابيطِ مُتَدُنِ نواشرِهِ  
مدلاجِ ألهمٍ وأمي المَاءِ غَمَاقِ  
حَمَالِ الوِيَةِ شَهَادِ أنديَةِ  
قَوَالِ مُخَكِّمَةِ جَوَابِ أفاقِ

تأبط شراً

وكانما تبعَ الفوارسُ أرنباً  
أو ظبيَ رابيةٍ خفافاً أشعبا  
وكانما طربوا بذي نمراته  
صدماً من الأروى أحرنَ مكلبا

اعجزت منهم والاكف تنالني  
ومضت حياضهم وابوا خيبا  
حاجز الأزد

على الشنفري ساري الغمام ورائع  
غزير الكلى أو صيب الماء باكر  
عليك جزاء مثل يومك بالجبا  
وقد رعت منك السيوف البواتر  
تجبل سلاح الموت فيهم كأنهم  
بشوكتك الحدي ضئيل عوائر  
واجمل موت للمرء إذ كان ميّتا  
ولا بد يوماً موته وفو صابر  
إذا راع زق الموت راع وإن حمى  
حمى معه حر كريم مصابر

تأبط شراً

وكيف ينأى الليل من جمل ماله  
حسام كلون الملح أبيض صارم  
صموت إذا عض الكريهة لم يدع  
لها طمناً طوع اليمين ملازم  
نقدت به الفأ وسامحت بونه  
على النقد إذ لا تستطاع الدراهم  
الم تعلمي أن الصعاليك نوئمهم  
قليل إذا نام الثور المسالم  
إذا الليل أبجى واكفهرت نجومه  
وصاح من الإفراط هام جوائم

ومالاً بأصحاب الكرى غلبائه

فلاني على أمر الغواية حازم

**قيس بن الحداذية**

ألا عللاني قبل نوح النواذب

وقبل بكاء المغولات القرائب

وقبل ثوائي في تراب وجندل

وقبل نشوي النفس فوق الترائب

فإن تلقني الدنيا بيومي فجاءة

تجنني وقد قضيت منها مزي

**حاجز الأزد**

إذا المرء لم يحتل وقد جد جته

اضاع وقاسى أمره وفومدبر

ولكن أخو الحزم الذي ليس نازلاً

به الأمر إلا وفو للحزم مبصر

فذاك قريع الدهر ما كان حولاً

إذا سُدَّ منه منخر جاش منخر

**تأبط شراً**

كانما حثحثوا خضاً قوامه

أو أم خشف بذى شث وطباق

حتى نجوت ولما ينزعوا سلبى

بواله من قبيض الشد غيداق

عاري الظنابيب ممتد نواشره

مدلاج أدهم واهي الماء غساق

كالحقف حداه النامون قلت له:

نو ثلثتين وذو بهم وأريقاق

**تأبط شراً**

رَفَوْنِي وَقَالُوا يَا خَوِيلُدُ لَا تُزْعِ  
 فَقُلْتُ وَأَنْكَرْتُ الْوَجْوهَ هُمْ هُمْ  
 فَعَالَيْتُ سَبَّاقِ الثُّرَيْسِ كَلَامَا  
 تَزْعُزْغُهُ مَوْمٌ مِنَ الْوَرْدِ مُرْدَمٌ  
 فَوَاللَّهِ مَا رِيْدَاءُ أَوْ عَلِجُ عَانَةٍ  
 أَقْبُ وَمَا أَنْ تَيْسُ رِيْلٍ مَحْمَمٌ  
 وَيُكْتُ حِبَالٌ فِي مَرَادٍ يَرُونَهُ  
 فَأَخْطَاهُ مِنْهَا كِفَافٌ مُخَرَّمٌ  
 كَأَنَّ الْمَلَاءَ الْمُحَضَّ خَلَفَ نَرَامَهُ  
 صَرَاخِيَّةُ وَالْآخِنِي الْمَتَّحُمُ  
 أَوَائِلُ بِالْشَدِّ الْتَلْيِيقِي وَحِثْنِي  
 لَدَى السَّقَنِ مَشْبُوحُ الزَّرَاعِينَ خَلَجِمُ  
 أَبُو خِرَاشٍ الْهَذَلِي

يَا صَاحِبِي إِلَّا لَا حَيٍّ بِالْوَادِي  
 إِلَّا عَبِيدٌ وَأَمَ بَيْنَ أَنْوَادٍ  
 اتَنْظُرَانِ قَلِيلًا زَيْتٌ غَفْلَتِهِمْ  
 أَمْ تَغْفُوتَانِ فَإِنَّ الرِّيحَ لِلْعَادِي  
 السَّلِيكُ بْنُ السَّلَكَةِ

وَمَا يَسِي مِنْ عَارٍ إِخَالُ غَلِيْتُهِ  
 سَوَى أَنْ أَخْوَالِي إِذَا تُسَبَّوْا نَهْدُ  
 إِذَا مَا أَرَيْتُ الْمَجْدَ قَصَرَ مَجْتَمِعُ  
 فَعَامِيَا عَلَيَّ أَنْ يَقَارِبَنِي الْمَجْدُ  
 صُرُوقُ بْنُ الْوَرْدِ

أَلَا مَنْ مُبْلَغُ فَتْيَانٍ فَهَمُ  
 بِمَا لَاقَيْتُ عِنْدَ رَحَى بَطْنِ  
 وَإِنِّي قَدْ لَقَيْتُ الْغَوْلَ تَهْوِي  
 بِسُهْبٍ كَالصُّحُفَةِ صَخْصَحَانِ  
 فَقُلْتُ لَهَا: كَلَانَا نَضَوَائِنِ  
 أَخُو سَقَرٍ، فَخُلِّي لِي مَكَانِي  
 فَشِئْتُ شَكَّةً نَحْوِي فَافْوَى  
 لَهَا كَفِّي بِصَقُولٍ يَمَانِي  
 فاضْرِبُهَا بِلَا نَفْسٍ، فَخَرْتُ  
 صَرِيحاً لِلْيَتِيمَيْنِ وَلِلْجِرَانِ  
 فَقَالَتْ: عُدْ، فَقُلْتُ لَهَا رُؤْيَا  
 مَكَانِكَ إِنَّنِي ثَبُتُ الْجَنَانِ  
 فَلَمْ أَتُفَكُّ مُتَكِنّاً عَلَيْهَا  
 لِأَنْظُرَ مُضْبِحاً مَاذَا أَتَانِي  
 إِذَا عَيْنَانِ فِي رَأْسٍ قَبِيحٍ  
 كِرَاسِ الْهَرَمِ مَشْقُوقِ اللِّسَانِ  
 وَسَاقَا مُخَذَّجٍ، وَشَوَاةٍ كَلْبٍ  
 وَثَوْبٍ مِنْ عَبَاءٍ أَوْ شَنَانِ

#### تَابِعْ شَرّاً

وَنَارٍ قَدْ خَضَعَتْ بُعَيْدَ هَدْمٍ  
 بِدَارٍ لَا أَرِيدُ بِهَا مُقَامَا  
 سَوَى تَحْلِيلِ رَاحِلَةٍ وَعَيْنِ  
 أَكَالِئُهَا مَخَافَةً أَنْ تَنَامَا  
 اتَّسَوْا نَارِي فَقُلْتُ مَنْوَنَ قَالُوا  
 سَرَاةَ الْجَنِّ قُلْتُ عِمُوا ظَلَامَا

فَقَلْبُكَ إِلَى الطَّعَامِ فَقَالَ مِنْهُمْ  
زَعِيمٌ نَحْمَدُ الْإِنْسَانَ الطَّعَامَا

تَابِعْدُ شَرًّا

وَقَالُوا اخْبُ وَأَنْهَقْ لَا تَخْشِيكَ خَيْبَرُ  
وَنَلَّكَ مِنْ بَيْنِ الْيَهُودِ وَلَوْ  
لَعَمْرِي لَنْ عَشُرْتُ مِنْ خَشْيَةِ الرَّبِّ  
نَهَاقَ الْحَمِيرِ إِنَّنِي لَجَزُوعُ  
فَلَا وَالَّذِ تِلْكَ الْخَفَافُ وَلَا أَتَتْ  
عَلَى رَوْضَةِ الْأَجْدَادِ وَهِيَ جَمِيعُ  
فَكَيْفَ وَقَدْ نَكَيْتُ وَاشْتَدُّ جَانِبِي  
سُلَيْمَى، وَعَنْدِي سَامِعٌ وَمَطِيحُ  
لِسَانٍ وَسَيْفٌ صَارُمٌ، وَحَفِيزَةٌ  
وَرَأْيَ الْأَرَاءِ الرِّجَالِ صَرْدُوعُ

هَرُوةُ بَنِ الْوَرْدِ

وَشِعْبٌ كَفَلُ الثَّوْبِ شَكْسٍ طَرِيقُهُ  
مَجَامِعُ صَوْحَيْنِهِ نَطَاقُ مُحَاصِرُ  
بِهِ مِنْ سَيْلِ الصَّيْفِ بِيضُ أَقْرَمَا  
جُبَارُ، لَحْمُ الصَّخْرِ فِيهِ قَرَارُ  
تَبَطَّنَتْهُ بِالْقَوْمِ لَمْ يَهْنِئْ لَهُ  
لَيْلٍ وَلَمْ يَثْبُتْ لِي النِّعْمَتِ خَابِرُ  
بِهِ سَمَلَاتٌ مِنْ مِيَاهِ قَبِيْعَةٍ  
مَوَارِدُهَا مَا إِنْ لَهَا مَصَارِ

تَابِعْدُ شَرًّا

الا عتبت عليّ فصارمتني  
 وأعجبها ذور اللمم الطوال  
 فإني يا بنّة الاقوام أرى  
 على فعل الوضي من الرجال  
 فلا تصلي بصعلوك نؤم  
 إذا أمسى يُعدّ من العيال  
 ولكن كل صعلوك خُروپ  
 بنصل السيف هَامَاتِ الرجال

#### السليك بن السلكة

سُبّاق غاياتٍ مجدٍ في عشيرته  
 مرجّح الصُّوتِ هَذَا بين أرفاق  
 حَمَّالِ السَّوِيَّةِ شَهِادِ انْدِيَّةِ  
 قِوَالِ مُحْكَمَةِ جِوَابِ أَفْأَقِ  
 فذاك همي وغزوي استغِيث به  
 إذا استغثت بضافي الراس نَغَاقِ  
 لتقرعن عليّ السنُّ من ندم  
 إذا تذكرت يوماً بعضَ أخلاقي

#### تأبط شرّاً

ولن يكسب الصعلوك حمداً ولا غنى  
 إذا هو لم يركب من الأمر مُعْظَماً  
 يرى الخَمَصُ تعذيباً وإن يلقى شُبْعَةً  
 يبت قلبه من قلّة الهمّ مُهْماً  
 لصى الله صعلوكاً مناه وهماً  
 من العيش أن يلقى لبوساً ومظمماً

ينامُ الضمى حتى إذا ليْلُهُ استوى  
 تنبُّه مثلوج الفؤاد موزماً  
 مقيماً مع المثرين ليس ببارح  
 إذا كان جدوى من طعام ومجثما  
 والله صعلوك يسناوره هُمة  
 ويمضي على الأحداث والدهر مقدما  
 فتى طلبات لا يرى الخمص ترحه  
 ولا شبعة إن نالها عد مغنما  
 إذا ما رأى يوماً مكارم اعرضت  
 تيمم كبراهن، ثقت صغما  
 ترى رمحه ونبله ومجته  
 وإذا شطب غضب الضريبة مخنما  
 واحناء سرج فاتر واجانة  
 عتاد فتى هيجا وطرفاً مسؤما

حاتم الطائي

لحى الله صعلوكاً إذا جنُّ ليْلُهُ  
 مُصافي الشاش ألفاً كل مجزٍ  
 يعدُّ الفنى من دهره كل ليْلَةٍ  
 أصاب قراها من صديق مُيسر  
 ينام غشاء ثم يصبح طاوياً  
 يحث المصنى عن جنبه المتعفر  
 يُعني نساء الحي ما يستعنه  
 ويمسي طليحاً كالبعير المُسر  
 ولكن صعلوكاً صفيحة وجهه  
 كضوء شهاب القابض المتنور



إِذَا بَعَدُوا لَا يَلْمَنُونَ اقْتِرَابَهُ  
 تَشْهُقُ أَهْلُ الْغَائِبِ الْمُنْتَظَرِ  
 مُطْلَأًا عَلَى أَعْدَائِهِ يَزْجُرُونَهُ  
 بِسَاحَتِهِمْ زَجَرَ الْمَنِيحِ الْمُشْهُرِ  
 فَيَوْمًا عَلَى نَجْدٍ وَغَارَاتِ أَهْلِهَا  
 وَيَوْمًا بِأَرْضِ ذَاكِ شَتَّى وَغَرِيعِرِ  
 فَذَلِكَ إِنْ يَلَقَى الْمَنِيَّةَ يَلْقَاهَا  
 حَمِيدًا، وَإِنْ يَسْتَفِينِ يَوْمًا فَاجِدِرِ

#### عروة بن الورد

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صَدُورَ مَطِيكِمِ  
 فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سَوَاكُم لَأَمِيلُ  
 فَقَدْ حُمِتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ  
 وَشُدَّتْ لَطِيفَاتُ مَطَايَا وَازْجُلُ  
 وَفِي الْأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى  
 وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَوْلَى مُتَعَزِّلُ  
 لَعَنُوكَ مَا بِالْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى امْرِئٍ  
 سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَقَوَّ يَغْفِلُ  
 وَإِلَى ثَوْنِكُمْ أَهْلُونَ: سَيِّدُ عَمَلَسْ  
 وَأَزْطَطُ زُفُلُولُ وَعَزَفَاءُ جَيْالُ  
 هُمْ الْأَمَلُ لَا مُسْتَوْدَعُ الْمُرَّ ذَائِعُ  
 لَنَذِيهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُحْذَلُ  
 وَكُلُّ أَبِي بَاسِلٍ غَيْرَ أَتْنِي  
 إِذَا عَرَضَتْ أَوْلَى الطَّرَائِدِ ابْتَسَلُ  
 وَإِنْ مُدَّتِ الْأَيْدِي إِلَى الرِّادِ لَمْ أَكُنْ  
 بِأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ الْقَوْمِ أَعْجَلُ

وَمَا ذَلِكَ إِلَّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفْخُّلٍ  
عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ التَّفْخُّلُ  
وَأَنِّي كَفَانِي فَقَدْ مَن لَّيْسَ جَازِيًا  
بِحُسْنِي وَلَا فِي قُرْبِي مُتَعَلِّلُ  
ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ: فُؤَادٌ مُّشْبِعٌ  
وَأَبْيَضُ إِبْطِلِيَّتٍ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ  
فَتُوفٍ مِنَ الْمُنَسِّ الثُّونِ تَزِينُهَا  
رَضَائِعُ قَدْ نَيْطَتْ إِلَيْهَا وَتَحْمَلُ  
إِذَا زَلَّ عَنْهَا الْمُسْتَهْمُ حَنْتُ كَانُهَا  
مُرْزَاةٌ عَجَلَى تُرْنُ وَتُفْلِلُ  
وَأَعْدُو خَمِيضِ الْبَطْنِ لَا يَسْتَفْرِئُنِي  
إِلَى الرِّزَادِ جِرْصٌ أَوْ فُؤَادٌ مُّوَكَّلُ  
وَأَسْنَتْ بِمَهْيَابٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ  
مُجَدَّعَةٌ سَقَبَانُهَا وَفِي بُهْلُ  
وَلَا جُبًّا أَكْهَى مُرِبِّ بِمَرْسِهِ  
يُطَالِقُهَا فِي شَلْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ  
وَلَا خَرِيقٍ هَنِيْقٍ كَلَنْ فَوَانُهُ  
يَظَلُّ بِهِ الْكُأَاءُ يَغْلُو وَيَسْفَلُ  
وَلَا خَالِيفٍ دَارِيَّةٍ مُّتَفَرِّلُ  
يَرْوُحُ وَيَفْدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ  
وَأَسْنَتْ بِعَلِّ شَرُّهُ ثَوْنٌ خَيْرِهِ  
أَلْفٌ إِذَا مَا رُغْنَتْهُ امْتِنَاجُ امْرَلُ  
وَأَسْنَتْ بِمِخْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَتْ  
هُذَى الْهَوَاجِلِ الْعِصْفِ يَهْمَاءُ هَوَاجِلُ

إِذَا الْاِنْعَرُ الصَّوَانُ لَأَقَى مَنَاسِمِي  
 تَطَايَرَ مِنْهُ فَارِجٌ وَمُقَلَّلُ  
 أُنِيمَ مَطَالُ الْجُوعِ حَتَّى أُمِيئَتْهُ  
 وَاضْرِبْ عَنْهُ الذُّكْرَ صَفْحًا فَاَنْفُلُ  
 وَأَسْتَفْ تُزَبِّ الْأَرْضِ كَيْلًا يُرَى لَهُ  
 عَلَيَّ مِنَ الطُّولِ امْرُؤٌ مُتَطَوَّلُ  
 وَلَوْلَا اجْتِنَابُ الذِّامِ لَمْ يُلَفَّ مَشْرَبُ  
 يُقَاسُ بِهِ إِلَّا لَدَيْ وَكَأَكْلُ  
 وَلَكِنْ نَفْسًا مُرَّةً لَا تُقِيمُ بِي  
 عَلَى الذِّامِ إِلَّا رَيْثَمَا أَتَقَوَّلُ  
 وَأَطْوِي عَلَى الْخَنْصِ الْحَوَايَا كَمَا انْطَوَتْ  
 حُيُوطَةُ مَا رِي تُفَارُ وَتُفْنَلُ  
 وَأَعْسُدُوا عَلَى الْقَوْتِ الرَّهْمِيدِ كَمَا غَدَا  
 أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفَ أَطْعَلُ  
 غَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيًا  
 يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيُغْسِلُ  
 فَلَمَّا لَوَاهُ الْقَوْتُ مِنْ حَيْثُ أُمُّهُ  
 نَعَا فَاجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحُلُ  
 مَهْلَلَةٌ شَيْبُ الْوُجُوهِ كَانَهَا  
 قِيْدَاعُ بِلَيْدِي يَاسِرٍ تَتَقَلَّلُ  
 أَوْ الْخَشْرَمُ الْمَبْعُوثُ حَلَحَتْ نَبْرُهُ  
 مَخَابِيضُ اِزْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسَّلُ  
 مَهْرُتَةٌ قُوَّةً كَالنَّ شُدُوقِهَا  
 شُقُوقُ الْعِصِي كَالِحَاتٍ وَيُسَلُّ

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبِرَاجِ كَالْهَامِ  
وَلَيْسَ لَهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلَيَّاءَ تُكَلِّمُ  
وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَلَتَسَى وَأَتَسَتْ بِهِ  
مَرَامِيلُ عَزَاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ  
شَكَا وَشَكَّتْ ثُمَّ اِزْعَوَى بَعْدَ وَازْعَوَتْ  
وَالْأَصْبِرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُّوُ اجْمَلُ  
وَقَاءَ وَفَاعَتْ بِأَبْرَاجٍ وَكُلُّهَا  
عَلَى نَكْظِمٍ مَا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ  
وَتَشْرَبُ اسْلَافِي الْقَطَا الْكُنْزُ بَعْدَمَا  
سَرَتْ قَرِيئاً اخْنَازَهَا تَتَحَلَّلُ  
هَمَمْتُ وَهَمْتُ وَابْتَنَزْنَا وَاسْتَلْتُ  
وَشُمُورٍ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ  
فَوَلَّيْتُ عَنْهَا وَفِي تَكْبُورٍ لِعَفْرِهِ  
يُبَاشِرُهُ مِنْهَا تُفَوِّنُ وَخَوْصَلُ  
كَأَنَّ وَغَامَهَا حَجَرَتْنِي وَخَوْلُهُ  
أَضَامِيمٌ مِنْ سَفَرِ الْقَبَائِلِ تُرْلُ  
تَوَافِينَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمُّهَا  
كَمَا ضَمَّ النُّوَادُ الْأَصَارِيمَ مَنَهْلُ  
فَقَبَّ عِشَائِشاً ثُمَّ مَرَّتْ كَالْهَامِ  
مَعَ الصُّبْحِ رَكَبٌ مِنْ أَخَاطَةِ مُجْمِلُ  
وَالْفَوْ وَجْهَ الْأَرْضِ عِنْدَ الْفَتْرَاشِهَا  
بِأَفْذَا تُنْجِيهِ سَنَاسِيرُ قُحْلُ  
وَأَغْبِلُ مَنْخُوضاً كَفَنُ فُصُوصَةٍ  
كَقَابِ نَحَافَا لَا عِبَّ فَهِيَ مُثْلُ  
فَإِنْ تَبَيَّنَسَ بِالشُّنْفَرَى أَمْ قَسَطَلِ  
لَمَّا اغْتَبَطَتْ بِالشُّنْفَرَى قَبْلُ أَطْوَلُ

طَرِيدُ جَنَائِدٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ  
عَبِيرَتُهُ لِإِيهَا حُمُ أَوَّلُ  
تَنَامُ إِذَا مَا نَامَ يَقْطِي عُيُونُهَا  
جَنَائِدًا إِلَى مَخْرُوبِهِ تَتَفَلَّلُ  
وَالْفُكْمُومُ مَا تَزَالُ تَقْوُهُ  
عِيَاداً كَحُمَى الرِّبْعِ أَوْ هِيَ أَثْقَلُ  
إِذَا وَدَّتْ اضْذَرَّتْهَا ثُمَّ إِنَّهَا  
تَقْوُ فَتَقْتِي مِنْ تَحْنِتٍ وَمِنْ عُلُ  
فَابَا تَزِينِي كَابِنَةِ الرُّمْلِ ضَاجِحِيَا  
عَلَى رِقَّةٍ اخْفَى وَلَا أَتَقَلُّ  
فَابِي لَوَلِي الصُّبْرِ اجْتَابَ بَرُّهُ  
عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السُّنْعِ وَالصَّرْمِ أَفْعَلُ  
وَأَعْدِيمُ أَجْيَانَا وَأَغْنَى وَإِنَّمَا  
يُنَالُ الْغِنَى نَوِ الْبُقْعَةِ الْمُتَبَدِّلُ  
فَلَا جَزَعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشِّفُ  
وَلَا مَرِحٌ تَحْتَ الْغِنَى اتَّخِيلُ  
وَلَا تَزْدَهِي الْأَجْهَالُ جِلْمِي وَلَا أَرَى  
سَقُولاً بِأَغْصَابِ الْأَقَاوِيلِ أَنْبِلُ  
وَلَيْلَةَ نَحْسٍ يَحْطُلِي الْقَوْسَ رِيْهَا  
وَأَقْطَعُ اللَّاتِي بِهَا يَتَنَبَّلُ  
دَعَسْتُ عَلَى غَطِشٍ وَيَغْشٍ وَصُخْبَتِي  
سُقَارٌ وَازْزِيرٌ وَوَجَرٌ وَأَفْكَلُ  
فَاتَيْتُ نِسْوَانًا وَاتَيْتُ الْبَنَةَ  
وَعُدْتُ كَمَا ابْتَدَأْتُ وَاللَّيْلُ الْبَيْلُ  
وَاضْبَحَ عَنِّي بِالْقَمِيصَاءِ جَالِسًا  
فَرِيْقَانِ: مَسْئُولٌ وَأَعْرُ يُسْأَلُ

فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَبْتَ بِقَلِيلٍ كِلَابُنَا  
فَقُلْنَا: ائْتِيبْ عَسْ اَمْ عَسْ قُرْعُلُ  
فَلَمْ يَكْ إِلَّا نَبْلَةٌ ثُمَّ هَوَّيْتُ  
فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيحٌ اَمْ رِيحٌ اَجْدَلُ  
فَاِنْ يَكْ مِنْ جِنٍّ لَا يَرْحُ طَارِقاً  
وَإِنْ يَكْ إِنْساً مَا كَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ  
وَيَوْمٍ مِنَ الشَّغَرَى يَكُوبُ لُعَابُهُ  
اَفَاعِيهِ فِي رَمْضَائِهِ تَتَمَلَّلُ  
نَضَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَلَكِنْ ثَوْنُهُ  
وَلَا سِتْرَ إِلَّا الْاَنْحِمِي الْمُرْعَبِلُ  
وَضَافٍ إِذَا طَارَتْ لَهُ الرِّيْحُ طَيْرَتْ  
لِبَانِدٍ عَنْ اَغْطَافِهِ مَا تُرْجَلُ  
بَعِيدٌ بِمَسِّ السُّفْنِ وَالْقَلْبِ عَنْهُ  
لَهُ عَبَسٌ عَابٍ مِنَ الْفِئْسِلِ مُخْوِلُ  
وَحَرْقِي كَظْهَرِ الثُّرَيْسِ قَفَرٍ قَطَعْتُهُ  
بِعَامِلَاتَيْنِ، ظَهَرُهُ لَيْسَ يُفْعَلُ  
فَالْحَقْتُ أَوْلَاهُ بِأَخْرَاهُ مُوَفِيّاً  
عَلَى قُنَّةٍ أَقْعَى مِرَاراً وَامْتَلُ  
تَرَوْهُ الْاَزَاوِي الْحُضْمُ حَوْلِي كَثْهَا  
عَذَارَى عَلَيْنِهِنَّ الْمَلَأُ الْمُتَنِيْلُ  
وَبُرْتُكَذَنْ بِالْأَصَالِ حَوْلِي كَثْنِي .  
مِنْ الْعُضْمِ اَنْفَى يَنْتَحِي الْكِيعَ اَعْقَلُ

الشغري الأزدي

\*\*\*\*\*

## الفصل الرابع

### المشهد الإنساني لموضوعة الطلل في الشعر الجاهلي

عوجاً على الطلل المحيل لعلنا  
نبكي الديار كما بكى ابن حزام  
قفنا نبك من نكسرى حبيب ومنزل  
بسقط اللوى بين الدخول فحومل  
فتوضّع فالمقراة لم يخفُ رُسُها  
لما نَسَجَتْها من جنوبٍ وشمال  
رُخاءً تَسُخُّ الرِيحُ في جَنَابِها  
كسأها الضُّبُ سَخَقَ المَلَأِ الذَّيْلِ  
تسرى بَعَرَ الأرامِ في عَرَصَاتِها  
وقيعانِها كأنه حَبُّ فَلَدِ  
كأنني غداةَ البَينِ يومَ تَحُمَّلُوا  
لدى سَمَرَاتِ الحَيِّ نَاقِفٌ حَنظلِ  
وقوفاً بها صحبي عليّ مَطِيئِهِمْ  
يقولون لا تهلك أَسَى وتَجُمِّلِ  
فدَعُ عَنْكَ شَيْئاً قد مَخَى لسبيلِهِ  
ولكن على ما غَالَكَ اليَوْمُ أَقْبِلِ  
وقفْتُ بها حتى إذا ما تَرُدُّنْتُ  
عَمَائَةً مَحْزُونٍ بِشَوْقٍ مُوَكَّلِ

وإن شفاعتي غيرُة إن سَفَحْتُهَا

وهل عند رسم دارس من معول

امرؤ القيس

امن أم أوفى بمنة لم تكلم

بحومانة السدراج فالتثلم

بياز لها بالرقمتين كلُّها

مراجع وشم في نواشير معصم

بها العين والأزام يمشين خلفه

وأطلاها ينهضن من كل مجثم

وقفتُ بها من بعد عشرين حجة

فلأياً عرفت الدار بعد توفهم

أشافي سفعاً في مُعرِّسِ رجل

ونؤياً كجذم الحوض لم يتثلم

فلما عرفت الدار قلتُ لربيعها

ألا انعم صباحاً أيها الريح واسلم

زهير بن أبي سلمى

يا دار مئة بالعلياء فالسند

اقوِّ وطالَ عليها سالف الأبد

وقفتُ فيها أصيلاًناً أسائلُها

عُيْتُ جواباً، وما بالريح من أحد

إلا الأورئي لاياً ما أُبَيُّنُها

والنؤي كالخوض بالظلومة الجلد

رئتُ عليه أقاصيه ولُبنة

ضربُ الوليدة بالمسحاة في الخاد



خَلَقْتُ سَبِيلَ إِيْسَى كَانَ يَخْبِسُهُ  
وَرَفَعْتُهُ إِلَى السُّجْفَيْنِ فَالْتَضَدَّ  
أَمْسَتْ خَلَاءَ وَامْسَى أَهْلُهَا اِهْتَمَلُوا  
أَخْنَى عَلَيْهَا الَّذِي أَخْنَى عَلَى لُبْدٍ

#### النتيجة الذبياني

عَفَتَ الدِّيارَ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا  
بِمَنْى تَابِدَ غَوْلُهَا فِرْجَانُهَا  
فَعَدِيقُ الرُّؤْيَانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا  
خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الرُّوحِيُّ سِلَامُهَا  
بِمَنْ تَجَرَّمُ بَعْدَ عَهْدِ انِّيْسِهَا  
جَجَّجَ خَلَوْنُ خَلَالُهَا وَخَرَامُهَا  
رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابِهَا  
وَنُقُ الرُّؤَايِدِ جَوْثَمُهَا وَرِيعُهَا  
فَعَلَا فِرْعَوْنَ الْإِيْهُقَانِ وَأَطْفَلَتْ  
بِالْجَلَنَتَيْنِ ظَبَاؤُهَا وَنَعَائُهَا  
مَنْ كُلُّ سَارِيَةٍ وَغَادِرُ مُنْجِنِ  
وَعَشِيَّةٍ مُتَجَاوِبِ إِزْدَائِمِهَا  
وَالْوَحْشِ سَاكِنَةٍ عَلَى أَطْلَانِهَا  
عُودًا تَلْجُلُ بِالْفَضَاءِ بِهَامِهَا  
وَجَلَا السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَانُهَا  
رُيُورُ تُجِدُّ مُتَوَنِّهَا أَقْلَامُهَا

#### تبيد بن ربيعة

يَا دَلَّزَ هَنْدٍ عَفَاها كُلُّ مَطَالٍ  
بِالْجَوِّ مِثْلَ سَحَابِ الْيُمْنَةِ الْبَالِي

جرث عليها رياح الصيف فاطردت  
 والريخ فيها تعفئها بانثيال  
 حَبَسْتُ فيها صحابي كي أسائلها  
 والسمخ قد بلّ مني جيبَ سروالي  
 شوقا إلى الحي أيام الجميع بها  
 وكيف يطرب أو يشناق أمثالي  
 وقد علاّ مني شيبٌ فوئعني  
 منه الغواني وداع الصارم القالي  
 صبيد بن الأبرص

بانث سعاد قلبي اليوم متبول  
 متيم إثرها لم يفد مكبول  
 وما سعاد غداة البين إذ رحلوا  
 إلا اغشّ غضيض الطرف مكحول  
 هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة  
 لا يشتكي قصر منها ولا كول  
 تجلو عوارض ذي ظلم إذا ابتسمت  
 كأنه مُنهل بالراح معلول  
 شجّت بني شبنم من ماء محنية  
 صافٍ بأبطح أضحى وهو مشمول  
 تجلو الرياح القذى عنه وأفرطه  
 من صوب سارية بيض يعاليل  
 يا ويحها خلة لو أنها صدقت  
 ما وعنت أو لو أن النصح مقبول  
 لكنّها خلة قد سيط من دمها  
 فجّع، ووأع، وإخلاف، وتبديل

فما تدوم على حال تكون بها  
 كما تلون في أثوابها الغول  
 وما تمسك بالوصل الذي زعمت  
 الا كما تمسك الماء الغرابيل  
 كانت مواعيد عروق لها مثلاً  
 وما مواعيد لها إلا الأباطيل  
 فلا يفرزك ما مننت وما وعدت  
 إن الأمانى والأحلام تضليل  
 أمست سعاد بارض لا يبلغها  
 إلا العتاق النجيات المراسيل

كعب بن زهير

\*\*\*\*

## المحتوى

- التصدير ١. عبدالعزيز سعود البابطين ..... ٣
- الإهداء ..... ٧
- التصور والإشكالية ..... ٩
- خطة الموضوع ..... ١٢
- المنهج النقدي المستثمر في الدراسة ..... ١٣
- مقدمة ..... ١٥

### الفصل الأول: المشهد الإنساني لموضوعة الرجل في الشعر الجاهلي

- مشهد الحرب ..... ٣١
- تحليل مشهد حربي: معلقة عنترة بن شداد نموذجاً ..... ٣٨
- مساعي الصلح وتجنب الحروب وتقبيحها ..... ٥٨
- مشهد الشراب ..... ٧٩
- مشهد الكرم ..... ٩٥
- تحليل مشهد كرم المعدمين قصيدة الحطيئة نموذجاً ..... ١١٤
- تحليل مشهد كرم الموسرين قصيدة حاتم الطائي نموذجاً ..... ١٢٢
- خاتمة الفصل ..... ١٢٧

## الفصل الثاني: المشهد الإنساني لموضوعة المرأة في الشعر الجاهلي

- ١ - مكانة المرأة في العصر الجاهلي ..... ١٣١
- ٢ - المشهد الجمالي للمرأة ..... ١٣٧
- ٣ - المرأة الطعينة (الظعائن) ..... ١٦٢
- مشهد رحيل سُمَيَّة عند الحادرة ..... ١٦٣
- مشهد رحيل الظعائن عند زهير بن أبي سلمى ..... ١٦٦
- مشهد رحيل فاطمة والظعائن عند المثقب العبدى ..... ١٧٠
- مشهد رحيل هريرة عند الأعشى ..... ١٧٥
- مشهد رحيل سُلَيْمى والظعائن عند امرئ القيس ..... ١٨٠
- ٤ - المرأة العاذلة ..... ١٨٨
- العاذلة عند عنتره بن شداد ..... ١٩٦
- العاذلات عند ابن مقبل ..... ١٩٩
- الموازل عند زهير بن أبي سلمى ..... ٢٠٢
- العذال عند حاتم الطائي ..... ٢٠٣
- العذل على الإسراف في الشراب ..... ٢٠٥
- عصيان العاذلة ..... ٢٠٦
- العذل على الهرم ..... ٢١٠
- العذل الذاتى ..... ٢١٢

- ٢١٤ - العذل والمرأة عند الصماليك
- ٢١٧ - مشهد عذل القبيلة عند قريط بن أنيف
- ٢٢٠ - ٥ - المرأة الدرة
- ٢٢٠ - ابنة الصهمي وأبو ذؤيب الهذلي
- ٢٢٢ - مشهد المرأة الدرة عند المسيّب بن علس
- ٢٢٦ - ٦ - المرأة الأسطورة
- ٢٣٧ - ٧ - المرأة القينة
- ٢٤٤ - ١ - الأثر الفارسي
- ٢٤٥ - ب - الأثر الرومي
- ٢٤٦ - ج - الأثر الحبشي
- ٢٤٧ - د - الأثر اليهودي والمسيحي
- ٢٤٩ • مشهد القيان عند عمرو بن الإطنابة
- ٢٥٢ • خاتمة الفصل

# ١ - الفصل الثالث: المشهد الإنساني لموضوعة الحرية في الشعر الجاهلي ظاهرة الصماليك نموذجاً

- ٢٥٧ - ١ - نشأة حركة الصمليكة
- ٢٦٦ - ٢ - فلسفة الصماليك
- ٢٨٢ - ٣ - ليل الصماليك

- ٤ - شعر الصعاليك: خصائصه وموضوعاته ..... ٢٨٧
- أ - الخروج على صوت القبيلة الجماعي ويروى الصوت الفردي ..... ٢٩٥
- ب - الثورة على التقسيم الطبقي للمجتمع القبلي الجاهلي ..... ٢٩٧
- ج - التنظير لمبادئ العدالة والدعوة إليها ..... ٢٩٩
- د - غرابة بعض المواضيع الشعرية ..... ٣٠١
- هـ - الدعوة إلى التحرر من المسلمات والخرافات ..... ٣٠٤
- و - التفنن في وصف حياة المنفى ..... ٣٠٥
- ز - الفخر والمدح والهجاء منزعج لا قبلي ..... ٣٠٨
- ح - نظرة الصعاليك العالية للمرأة ..... ٣١١
- ٥ - تحليل نماذج شعرية للمشاهد الإنسانية في شعر الصعاليك ..... ٣١٣
- ٦ - العالم البديل في شعر الصعاليك : لامية العرب للشنفرى نموذجاً ..... ٣١٧
- أ - نسبة اللامية ..... ٣١٨
- ب - ترجمة شعر الشنفرى ولاميته ..... ٣١٩
- ج - نص لامية العرب ..... ٣٢١
- خاتمة الفصل ..... ٣٤٦
- الفصل الرابع: المشهد الإنساني وعلاقته بالأساطير في الشعر الجاهلي
- ١ - المعنى اللغوي للأسطورة وتعريفاتها ..... ٣٤٩
- ٢ - أساطير الأولين ..... ٣٥١

- ٣ - تعريفات الأسطورة ..... ٣٥٣
- ٤ - تعريف الخرافة ..... ٣٥٧
- ٥ - تداخل الأسطورة والخرافة والرمز ..... ٣٥٨
- ٦ - الأساطير والحياة الدينية عند العرب الجاهلين ..... ٣٦٢
- ٧ - الوثنية ..... ٣٦٨
- ٨ - تقديس الحيوان والطبيعة والطوطمية ..... ٣٧١
- ٩ - مسخ الإنسان ..... ٣٧٣
- ١٠ - تقديس الطبيعة وبعض الأشجار ..... ٣٧٣
- ١١ - التأثير باليهودية والنصرانية ..... ٣٧٤
- ١٢ - الشعر الجاهلي ذاكرة العرب أساس ديوان العرب وسجلهم الفكري ..... ٣٧٥
- ١٣ - دراسات معاصرة حول الأساطير في الشعر الجاهلي ..... ٣٨٠
- ١٤ - علماء الأنثروبولوجيا والأسطورة ..... ٣٩٢
- ١٥ - الأسطورة ومجالاتها وتوظيفها في الشعر الجاهلي ..... ٣٩٤
- نماذج مختارة من الأساطير عند العرب :
- أولاً - أساطير الإنسان ..... ٤٠٠
- ١ - أسطورة الدم ..... ٤٠٠
- ٢ - أسطورة النظر الخارق - زرقاء اليمامة ..... ٤٠٢
- ٣ - أسطورة التعشير - حمى خبير ..... ٤٠٣



- ٤ - الرتم ..... ٤٠٤
- ٥ - شق الرداء ..... ٤٠٥
- ٦ - التصفيق وقلب القميص ..... ٤٠٦
- ٧ - تعليق الحلي والجلال والتمائم ..... ٤٠٧
- ثانياً - أساطير الكائنات غير المرئية ..... ٤٠٨
- ١ - أساطير الجن ..... ٤٠٨
- ٢ - الفول والسعالي ..... ٤١٧
- ثالثاً - أساطير الحية ..... ٤٢٦
- ١ - الحية ذات الصفا ..... ٤٢٦
- رابعاً - أساطير الطير ..... ٤٢٩
- أ - الطيور غير المرئية / الوهمية ..... ٤٢٩
- ١ - الهامة والصدى ..... ٤٢٩
- ٢ - العنقاء ..... ٤٣٧
- ٣ - نسور لقمان (لُبْد) ..... ٤٣٨
- ب - الطيور المرئية / الحقيقية ..... ٤٤٢
- ١ - الغراب ..... ٤٤٢
- ٢ - الحمامة والهديل ..... ٤٤٧
- ٣ - الهدهد ..... ٤٤٧

٤٤٨	٤ - الظليم والنعام
٤٤٩	• خامساً - أساطير الثور والبقر
٤٤٩	١ - ضرب الثور إذا عافت البقر الماء
٤٥١	٢ - الثور الوحشي
٤٥٥	٣ - الاستمطار بالتسليع
٤٥٧	• سادساً - أساطير الجمل والناقة والخيـل
٤٥٧	١ - كي الجمل السليم ليصح الأجرـب
٤٥٩	٢ - عقر الإبل على القبور
٤٦١	٣ - البلية
٤٦٢	٤ - الناقة الأسطورية
٤٦٥	٥ - الخيل
٤٦٩	• تحليل مشهد الحصان في معلقة امرئ القيس
٤٧٦	• خاتمة الفصل
	• الفصل الخامس : المشهد الإنساني موضوع الطلل في الشعر الجاهلي
٤٧٩	١ - تمهيد
٤٨٠	٢ - الأبعاد الإنسانية للمشهد الطللي
٤٨٤	٣ - تشبيهات الطلل
٤٨٧	٤ - صمت الأطلال

- ٥ - الدعاء بالسقيا للأطلال ..... ٤٩٠
- ٦ - أغراض المقدمة الطللية ..... ٤٩٢
- ٧ - عناصر المشهد الطللي ..... ٤٩٩
- ٨ - اهتمام القدماء بمطلع القصيدة ..... ٥٠٠
- ٩ - زيادة المقدمة الطللية ..... ٥٠٢
- ١٠ - البنية الفنية للقصيدة المربية في بداياتها ..... ٥٠٤
- ١١ - أغراض المقدمات الشعرية الجاهلية الرئيسية ..... ٥٠٦
- المقدمة الطللية ..... ٥٠٩
- المقدمة النزلية ..... ٥٠٩
- ١٢ - النثرعات : ..... ٥١٠
- المقدمة الوصفية ..... ٥١٠
- المقدمة المباشرة ..... ٥١١
- المقدمة الخمرية ..... ٥١١
- مقدمة الشيب ويكاء الشباب ..... ٥١٢
- مقدمة الطيف ..... ٥١٣
- مقدمة الحزن والهموم وشكوى الزمن ..... ٥١٣
- مقدمة الحكمة والوعظ ..... ٥١٤
- مقدمة العذل والحي واللوم ..... ٥١٥
- مقدمة الفروسية ..... ٥١٦

٥١٧	١٣ - آراء القدماء في مقدمات القصائد الجاهلية
٥٢٠	١٤ - آراء المحدثين في مقدمات القصائد الجاهلية
٥٢٢	١٥ - تحليل نصوص المقدمات الطولية في المعلقة العشر:
٥٢٣	• أولاً - مقدمة معلقة امرئ القيس
٥٢٣	• ثانيًا - مقدمة معلقة طرفة بن العبد
٥٤٠	• ثالثًا - مقدمة معلقة زهير بن أبي سلمى
٥٥١	• رابعًا - مقدمة معلقة عنتر بن شداد
٥٥٧	• خامسًا - مقدمة معلقة لبيد بن ربيعة
٥٦٢	• سادسًا - مقدمة معلقة عمرو بن كلثوم
٥٧٣	• سابعاً - مقدمة معلقة الحارث بن حلزة
٥٧٧	• ثامنًا - مقدمة معلقة النابغة الذبياني
٥٨٥	• تاسعًا - مقدمة معلقة الأعشى
٥٩٠	• عاشراً - مقدمة معلقة عبيد بن الأبرص
٦٠٣	• خاتمة الفصل
٦٠٥	• الخاتمة والتوصيات
٦٢٢	• المصادر والمراجع
٦٥٧	• الملاحق الشعرية
٧٤٢	• المحتوى

\*\*\*\*\*





طباعة : مطابع النزهة - الكويت  
هاتف : 99606943 - 99737583 - 22401352  
فاكس : 22496981



Bibliotheca Alexandrina



1209772



الكويت  
2013